

LA NOUVELLE

NOUVELLE

REVUE FRANÇAISE

CARNETS DES "DÉMONS"

Les brouillons des *Démons* se trouvent dispersés dans quatre carnets qu'avaient conservés et paginés la femme de l'écrivain, Anna Grigorièvna. Publiés par E. N. Konchina (éd. Academia, Moscou-Léningrad, 1935), ces carnets contiennent également des brouillons de *L'Éternel Mari* (qui parut dans la revue *L'Aube* en 1870), ainsi que de *L'Athéisme* ou *La Vie d'un Grand Pécheur* (roman qui ne fut jamais écrit, mais dont le héros donna naissance au Stavroguine des *Démons*, à Arkady de *L'Adolescent* et à Aliocha Karamazov), enfin des notes destinées au *Journal d'un Écrivain*, des esquisses de plusieurs nouvelles, des projets de lettres, etc., le tout dans un extrême désordre, où l'auteur essayait de se retrouver en multipliant chiffres, accolades, *nota bene*, des expressions telles que « Important », « Capital », « Précieux ». Les carnets embrassent une période qui s'étend de février 1869 à octobre 1872 et au cours de laquelle Dostoïevski vécut principalement à Dresde.

Le 17-29 décembre 1869, il annonce à son ami, le poète Maïkov : « Dans trois jours, je me mets à écrire un roman pour le *Messager Russe.* » Deux mois plus tard, toujours à Maïkov, il précise : « Je me suis attaqué à une riche idée. Une de ces idées qui produisent un effet certain sur le public.

Dans le genre de *Crime et Châtiment,* mais plus proche encore de la réalité, plus essentielle, et qui touche directement à la plus importante des questions actuelles. Seulement le thème est par trop brûlant. Jamais je n'ai travaillé avec un tel plaisir et une telle facilité. » Aussi promet-il à Katkov, le directeur du *Messager Russe,* que la première partie du roman pourra paraître dans le courant de 1870. Mais cette euphorie ne dure guère : l'auteur avoue au critique Strakhov : « Jamais aucune œuvre ne m'a coûté tant de travail. » En octobre 1870, il est obligé de prévenir Katkov : « ... de nouveau je vous ai apparemment trompé. Mais cela n'allait toujours pas, j'avais déjà écrit près de quinze feuilles d'imprimerie, mais j'ai modifié deux fois le plan (non pas l'idée du roman, mais seulement le plan) et ai repris deux fois à partir du commencement. Mais maintenant tout est ordonné et bien établi. » Il termine en promettant que la première partie serait expédiée le 15 novembre. Cette fois il tint parole : le début des *Démons* parut dans la livraison de janvier 1871 du *Messager Russe* ; la suite cependant était encore loin d'être « ordonnée et bien établie ».

L' « idée » ne devait pas varier au cours de l'élaboration du roman, non plus que le cadre de l'intrigue, qu'avait fourni à l'auteur la découverte, en octobre 1869, du complot de Nétchaïev : celui-ci, disciple de Bakounine, avait organisé un groupe révolutionnaire, la société de la Vengeance, et, pour compromettre les conjurés et empêcher toute défection, leur avait fait assassiner l'étudiant Ivanov, faussement accusé de trahison.

Les difficultés auxquelles se heurtait Dostoïevski tenaient comme toujours à la surabondance de son imagination, à son manque de mesure ; il multiplie les personnages, complique leurs relations, les place dans des situations qu'il ne parvient plus à résoudre, accumule les meurtres et les viols. « Pour ce qui est de la richesse et de la diversité des idées, lui disait Strakhov, vous êtes manifestement le premier des écrivains russes [...]. Pourtant vous compliquez par trop vos ouvrages. Si la structure de vos romans était plus simple, leur effet serait doublé. » Dostoïevski s'en rendait compte lui-même, et les carnets sont parsemés de notes de ce genre :

« Quel désordre ! » « Que sortira-t-il de tout cela ? » « Question : est-il besoin de continuer ce roman ? » « Plus brièvement, plus brièvement ! » « Tasser les idées en serrant. » « Tout dépend de la forme, créer des formes ! » « Ici il faut de l'harmonie. » « Plus de cohérence ! » « Sécheresse du récit presque comme dans *Gil Blas.* » « Dans les scènes dramatiques, à effet, *faire semblant* qu'on n'y attache pas d'importance. » Les variantes se succèdent, accompagnées de points d'interrogation et d'exclamation : « Ou bien comme ceci ? » « C'est splendide, on ne peut mieux ! » Après quoi il n'en est plus question. Au terme de cette lutte contre sa démesure, l'écrivain parvint tout de même à se limiter : comparé aux brouillons, le texte que nous lisons est simple et concis.

Très tôt cependant, les principaux personnages apparaissent avec leurs traits essentiels, qu'ils conservent à travers tous les bouleversements. Seuls font exception Stavroguine ou le Prince (comme le désignent les premières versions) et Piotr Stépanovitch, le nihiliste, qui figure dans nos carnets sous le nom même de Nétchaïev : « Ne pas expliquer Nétchaïev et le Prince, note l'auteur, mais en action seulement, rendre même le lecteur perplexe. » Et en effet, si le Piotr Stépanovitch du roman se démène et se répand en paroles, jamais il ne se découvre complètement ; et, quant à Stavroguine, il agit, mais passivement, uniquement par sa présence, et garde son mystère. Or dans les carnets, au contraire, de même qu'il explicite Nétchaïev, non seulement Dostoïevski montre le Prince en action, mais il lui fait prononcer de longs discours ; certaines variantes prévoient même sa régénération : le « démon » deviendra sinon « ange », du moins un « homme nouveau ».

Mais c'est précisément pour ne pas « expliquer » le Prince au lecteur que Dostoïevski se l'explique à soi ; c'est pour que son héros nous apparaisse énigmatique, obscur, par excès de complexité et de richesse et non par incohérence, que lui, l'auteur, s'attache à le comprendre : les avatars que subit le Prince des carnets sont autant d'épreuves, d'expériences dont Dostoïevski a besoin pour y voir clair. N'est-il pas significatif que toutes, à une exception près, aboutissent à un résultat identique ? Car « l'homme nouveau », régénéré,

finit tout de même par le suicide, comme Stavroguine.

Les discours du Prince ne nous sont pas destinés, eux non plus ; mais ils étaient indispensables à l'auteur. « Ce que j'écris est tendancieux, confie-t-il à un ami. Je veux m'expliquer avec fougue [...]. Je dirai toute ma pensée ! » Cependant, le roman n'exprime que ses haines, jamais ses espoirs, et n'oppose aux démons que le seul Chatov, un rêveur, un instable, comme le souligne son nom (*chatki* = chancelant, vacillant). L'artiste en Dostoïevski refusa la parole au prédicateur : son propre *credo*, il le confia aux carnets, il le mit dans la bouche du Prince, ce qui n'est pas sans rendre cette profession de foi plutôt équivoque.

Les fragments qui suivent sont extraits précisément des « explications » que l'auteur gardait pour soi.

BORIS DE SCHLOEZER

CARNETS

La principale idée de Nétchaïev : *ne pas laisser pierre sur pierre*, et cela est essentiel et plus nécessaire que tout. Il dit au Prince : Je vous avoue que ce n'est même pas mon affaire de réfléchir si l'on obtiendra le bien-être ou non ; en tout cas ce sera mieux que maintenant, et ce qui se serait produit de soi-même dans un siècle se produira d'un coup maintenant. Cela va beaucoup plus vite avec la hache. Tout sera fait pour écarter la division et l'ignorance. Tous seront heureux selon le système, qu'ils le veuillent ou non : 1° ils auront une existence paisible, car tout sera dirigé vers la construction d'une ruche ; 2° effort commun et but commun ; 3° connaissance commune des faits établis par les recherches incessantes des sciences naturelles...

On lui pose une question.

Sa réponse : Vous interrogez beaucoup trop et voulez savoir à l'avance. Sachez que c'est cela qui perdait jusqu'ici les hommes d'action.

Mais comment ne pas savoir nettement, à l'avance, ce que je veux et si je ne prends pas sur moi la responsabilité d'un crime dans ce bouleversement terrible ? Comment ne pas élucider au préalable le but vers lequel je conduis ?

Nétchaïev : Des mots vides, bavardages. Ne vous suffit-il pas de savoir que tout le mauvais sera détruit et qu'à partir de là il n'y aura plus de divisions et l'humanité travaillera en commun ? Cela seul déjà suffit pour qu'il y ait avantage à tout détruire. Suppression de Dieu, du mariage, de la famille et de la propriété. Voyez-vous, j'ignore ce qu'il y aura après moi, mais je sais que Dieu, le mariage, la famille et la propriété sont le fondement de la vie actuelle et que ces fondements sont le pire des poisons. J'ignore ce qu'il y aura après, mais je sais qu'en supprimant d'un coup Dieu, le mariage, la famille, la propriété, c'est-à-dire toute la société, on supprime le poison, et par conséquent, quoi qu'il arrive plus tard, le poison en tout cas est détruit, et c'est pour cela que je détruis la société [...]. Vous savez, je ne suis pas de ceux qui parlent ; j'ai une tout autre tâche : je sais une fois pour toutes que les autres disent des sornettes et cela me suffit.

Comment le savez-vous ?

Mais ils ne peuvent pas ne pas en dire ; même s'ils le voulaient, ils ne le pourraient pas, je le sais. Étant établis sur de faux fondements, leurs raisonnements sont naturellement faux. L'un croit en Dieu et il est obligé naturellement de soutenir des sornettes ; un autre ne croit pas, mais ne considère pas que la suppression immédiate de Dieu est nécessaire ; donc il dit de nouveau des sornettes ; il se fonde sur des sornettes et est obligé de continuer à en dire, etc. [...]. Tout cela nous

voulons le changer, et c'est beaucoup plus simple qu'on ne le croit.

★

Tout est clair chez Nétchaïev, jusqu'au comique, jusqu'au dégoût. Chez le Prince — tout est en question.

★

... Tout réduit au commun dénominateur, égalité complète. Mais il faut un chef. Il faut le despotisme, sans despotisme il n'y eut jamais d'égalité. Alors tous seront soumis à une égalité complète.

— Mais une telle égalité est le despotisme.

— Oh non ! Un tel despotisme est l'égalité. Il n'y en a pas d'autre. Les imbéciles qui rêvent de palais d'aluminium retardent [...].

Le despotisme est indispensable, et privilèges à certains pour que tous vivent dans l'égalité. Pour cela on pourrait même ressusciter le Pape et lui donner le monde. J'y ai pensé. C'est ce que cherchait à obtenir le catholicisme. Tous seront ses esclaves, mais égaux entre eux et libres, et tous s'espionneront mutuellement et se dénonceront les uns les autres [1].

Nous laissons l'Occident rêver de palais d'aluminium, mais nous autres Russes nous avons un but plus grand. Nous ne sommes liés par rien, à l'inverse de l'Occident. Il lui coûtera trop cher de se séparer de ce qui lui appartient. Si mauvais que ce soit, il l'a en propre, c'est ce dont il a vécu. *Nous autres Russes nous sommes un peuple disponible.* Pierre le Grand nous a écartés des affaires, et c'est pourquoi nous sommes pour la grande idée lumineuse de la destruction. *Nous sommes la résultante de Pierre le Grand.*

1. C'est ici la première allusion au thème qui sera développé dans les *Karamazov* (chap. « Le Grand Inquisiteur »).

★

N. B. Milioukov[1] :... Quand pensez-vous qu'aura lieu le changement ?

Nétchaïev répond catégoriquement : Au printemps. D'après certaines données, je conclus qu'on commencera en février. En mai, bien entendu, tout sera terminé.

Non, dit Milioukov perplexe et qu'effraie la sottise de Nétchaïev et de s'être lié avec un tel imbécile. — Non, je ne crois pas que ce soit terminé en mai.

— Ah ! vous pensez ainsi ? Et quelles sont vos raisons ?

Milioukov évoque l'immensité de la Russie. Il est surpris.

Nétchaïev : Oh ! tout ça n'est rien ! Vous ne comprenez donc pas l'essentiel de notre plan. Croyez bien que l'immensité qui vous effraie ne se maintient que par des fantômes.

★

Il nous faut seulement détruire. Or tout le monde peut servir à détruire, n'importe qui.

★

Le principal, c'est que tout au long du roman il n'est jamais expliqué complètement pour quelles raisons est arrivé Nétchaïev. En revanche, il est dit carrément que tous ses tracas jusqu'à l'essoufflement, ses inquiétudes et ses crimes étaient basés sur une fausse idée de la situation en Russie (prête à l'émeute, etc.) que l'on s'était faite quelque part en Suisse. A la suite de quoi on envoie en Russie un homme habile et sûr de soi (Nétchaïev) pour essayer. Et il part comme un imbécile coupé de tout avec le ferme espoir d'atteindre le but à

1. Ce personnage est remplacé dans le roman par Lipoutine.

peine aura-t-il sifflé. Et en conséquence son activité a pour base : 1° L'organisation de petits groupes locaux [...]. 2° Par l'entremise de ces groupes, répandre des proclamations [...]. 3° Agir sur les ouvriers, les soldats. Nétchaïev est arrivé dans le dessein de commencer et de montrer comment on fait, puis de laisser le groupe continuer. 4° Tout cela, l'entreprendre dans deux ou trois provinces. Agir sur les vieux croyants et les nihilistes de la capitale (voir ce dont ils sont capables). 5° Sur les paysans, et non plus par des chartes aux lettres d'or[1] mais par des troubles, des soulèvements locaux, des incendies. Bouleverser les esprits en les préparant à attendre quelque chose d'extraordinaire. 6° Agir sur les instituteurs, les professeurs de lycée, de séminaire. 7° Provoquer l'émeute sans tarder et quand tout sera prêt et bouleversé, une fabrique, un village se révolteront pour quelque raison (inventer quelque chose, préparer à l'avance) [...]. Ce serait une bonne idée que de soulever les Juifs. 8° On enverra des soldats réprimer, les soldats doivent être préparés et leurs officiers également. Au cas où on ne pourrait les préparer, tuer les officiers. Les soldats fraterniseront avec les paysans [...]. Il suffirait d'un exemple, car cela ne s'est encore jamais produit. Et voici toute la province en feu [...]. Son idée : faire coïncider les choses *avec une guerre.*

...Un an d'un tel désordre ou moins même, et tous les éléments d'une immense révolte russe sont prêts. Trois provinces s'allumeront à la fois. Tous se mettront à se détruire les uns les autres [...]. Et ensuite, dans cette population en folie après un an de révolte, introduire brusquement la république sociale, communisme et socialisme [...]. S'ils ne sont pas d'accord, on les massacre de nouveau et tant mieux...

1. Cette proclamation soi-disant signée par l'empereur promettait la terre aux paysans.

La Russie ne résistera pas, il n'y a *rien en Russie de résistant.*

Nétchaïev n'est pas un socialiste, c'est un révolté. Son idéal : révolte et destruction, et après, « n'importe quoi »...

Ainsi donc tout est dans le personnage de Nétchaïev. Or le personnage de Nétchaïev : ruse abstraite et ignorance totale de la réalité. Et là où il comprend la réalité, ou bien son utilisation habile, presque géniale, ou bien, par une compréhension unilatérale du fait, son explication et son exploitation en vue de buts stupides. Il dit au Prince : je suis le dernier conjuré russe.

★

Stavroguine comme caractère : Tous les élans nobles jusqu'à un monstrueux extrême (Tikhon) et toutes les passions (avec ennui, absolument). Se précipite sur la Pupille et sur la Belle [1] [...]. Appelle à lui la Pupille par égoïsme tout en méprisant l'aide des hommes et en *n'y croyant pas*. Éprouve une volupté à ridiculiser la Belle, St.T-vitch, le frère de la Boiteuse, sa mère et jusqu'à Tikhon.

Son orgueil : il se dit par exemple : je n'aurai pas peur de proclamer mon mariage avec la Boiteuse, *et il a peur*. Il a conscience qu'il n'est pas suffisamment mûr pour une action héroïque et ne le sera jamais.

★

Le Prince — s'ennuie. Produit du siècle russe. Hautainement, et sait être lui-même, c'est-à-dire s'écarter et des aristocrates et des occidentalistes et des nihilistes et de Goloubov [2], mais la question se pose pour

1. La Pupille c'est Dacha, la sœur de Chatov ; la Belle, Lisa.
2. Ce personnage, supprimé dans les *Démons*, annonce déjà le moine Zossima des *Karamazov*.

lui : qu'est-il donc lui-même ? Réponse — *rien.* Il est suffisamment intelligent pour reconnaître lui-même qu'il n'est pas un Russe. Il s'en tire par cette idée qu'*il ne trouve pas nécessaire d'être Russe,* mais, quand on lui démontre l'absurdité de ce qu'il a dit, il s'écarte en disant qu'il est lui-même. Comme il est en dehors de tous les partis, il peut considérer tout impartialement et écouter tout le monde (de haut) [...]. Mais c'est une nature élevée et n'être rien ne le satisfait pas et le tourmente [...]. L'indignation le pousse à intervenir dans l'affaire Nétchaïev. Il dénonce et accuse. Mais, ayant dénoncé, sent qu'il est intervenu en vain, se moque de soi et se repent.

Il dit : je m'étonne de ne pouvoir vivre comme les autres. (Réponse : parce qu'il leur est supérieur.) Mais l'idée de l'auteur : montrer un homme qui se rend compte qu'il n'a pas de racines.

★

Le Prince était le pire des débauchés et un aristocrate arrogant. Il s'était déjà montré adversaire violent de la libération des paysans et leur oppresseur (fumier). N. B. C'est l'homme d'une *idée.* L'idée l'enveloppe et le possède, avec cette particularité qu'elle ne règne pas seulement dans sa tête mais s'incarne en lui, se transformant en nature, toujours avec trouble et souffrance. Et, s'étant installée dans sa nature, l'idée exige d'être mise immédiatement en pratique.

Il n'était plus revenu dans notre ville depuis longtemps. Au cours de cette période, il avait eu le temps de changer de convictions. Changer de convictions signifie pour lui changer aussitôt de vie, de sorte qu'il est arrivé avec l'intention précise de renoncer tout au moins à l'héritage et de rompre complètement. Il est devenu brusquement un sceptique terrible, méfiant et

soupçonnant toujours le mal — phénomène compréhensible chez un homme ferme pour qui se décider signifie brûler ses vaisseaux et accomplir. Cet homme peut encore douter avant la décision s'il n'est pas tout à fait convaincu ; mais s'il doute, vu sa nature passionnée, il devient sceptique jusqu'au cynisme.

Cherche à affermir ses convictions auprès de Chatov et de Goloubov. Cherche aussi auprès de Nétchaïev. Écoute même Granovsky[1]. Finalement il s'affermit dans les idées de Goloubov et rejette tout le reste.

Les idées de Goloubov sont l'humilité et la maîtrise de soi, et que Dieu et le Royaume de Dieu sont en nous dans la maîtrise de soi, et que la liberté est là aussi. Il ne s'attendait pas à rencontrer Goloubov et se donna à lui sans retour.

Ainsi il apparaît que le Prince est un personnage romanesque et énigmatique. Il visite tout le monde, écoute tout le monde, pour se raffermir lui-même davantage. Mais cela le lecteur l'ignore jusqu'au dénouement même. Alors soudain il tombe amoureux de la Pupille [...]. Pour finir pose ses conditions à la Pupille, offre de brûler ses vaisseaux et de commencer, *hommes nouveaux*.

Il est un peu fou en quelque sorte.

Il n'exprime pas lui-même ses idées, jusqu'à la fin même. L'homme nouveau. Pour étudier tout, le Prince feint même d'être un nihiliste, se lie avec Nétchaïev et extorque. L'incendie et le sacrilège le bouleversent. Il se décide à le livrer et se rend chez Chatov pour l'inciter à dénoncer, mais Chatov hésite. Le Prince considère railleusement cette hésitation. On tue immédiatement Chatov, alors le Prince tire aussitôt l'affaire au clair et attrape Ou. et M.

Définitif.

1. Stéphane Trophimovitch Verkhovensky dans le roman. Granovsky, professeur à l'Université de Moscou, le représentant le plus marquant des occidentalistes.

Pourtant le Prince n'a pas d'idées particulières. Il a uniquement du dégoût pour les hommes contemporains avec lesquels il a décidé de rompre — un dégoût spontané, car il a déjà compris son déracinement. Mais pas d'idées. Chatov lui dit que Nétchaïev est complètement leur résultat[1]. Le Prince l'admet. Désire absolument devenir un homme nouveau. Je n'ai pas d'idées particulières, mais je veux agir.

★

Ne croit pas en Dieu parce qu'il ne croit pas en sa terre natale et en sa nationalité [...]. Je ne crois pas en Dieu, mais j'espère être un honnête homme [...]. Chatov lui explique qu'un cosmopolite ne peut croire en Dieu.

Chatov est faible et phraseur. Le Prince n'est pas phraseur et est fort. N. B. Un personnage brillant, mais un coin seulement est soulevé.

★

Cette vie passée sous la tutelle est trop peu plaisante pour qu'il vaille la peine de la défendre. Beaucoup de dépravation et de légèreté d'esprit. Si l'on avait vécu péniblement, laborieusement, par soi-même, dans la souffrance et dans la lutte, et surtout avec difficulté, et pas seulement sous la tutelle administrative, des faits seraient demeurés acquis : on aurait accumulé des souvenirs précieux, des traditions de lutte et de travail [...]. La société alors n'aurait pas répondu aussi légèrement qu'elle le fait maintenant à toutes les vilenies de gamins sans âme, stupides et dépravés. C'est une leçon. Tutelle allemande, holsteinienne[2] ! Mon Dieu ! quelle leçon !

1. C'est-à-dire des intellectuels dénationalisés ; les nihilistes sont, selon Dostoïevski, les fils spirituels des libéraux idéalistes des années quarante.

2. Allusion à Pierre III et à ses successeurs de la maison Holstein-Gottorp.

Il n'est pas de peuple, pas de nation en Europe qui n'ait pas su se sauver par ses propres forces. Même au plus fort de la révolution, aussitôt sur les barricades, ce que l'on proclamait en premier c'était l'ordre et la mort pour les voleurs, les bandits, les incendiaires, et vous, cette grande nation de 80 millions d'habitants, vous ne comptez la séduire que par l'appât des incendies et des assassinats et du meurtre du tzar. C'est donc que notre société n'accorde aucune valeur à la vie qu'elle a vécue [...] sous la tutelle administrative. Et vous croyez encore que le peuple ne vous a pas répudiés complètement ! Eh bien, placez-le encore sous tutelle, essayez ! vous le considérez vraiment par trop à la façon holsteinienne.

Fils à papa et séminaristes, ce sont les plus déracinés.

Et aussitôt le chroniqueur parle en son nom : Ainsi s'exprimait Chatov, véritablement hors de lui. Et peut-être y avait-il dans ses paroles quelque chose de juste. La tutelle et la séparation d'avec le peuple ont fait précisément, primo, que notre société n'a rien à quoi elle tienne et qu'elle veuille défendre, et, secundo, que, voyant que le peuple, lui, tient cependant à ce qu'il possède en propre et le défend et vit d'une vie pleine, la société hait le peuple et précisément parce qu'il vit d'une vie pleine. Chatov parlait de cette haine de nos occidentalistes contre le peuple, et s'ils se mettent à la nier, il est clair qu'ils n'en ont pas conscience.

Mais tout le monde était sous tutelle aussi bien que le peuple, et vous reconnaissez qu'il est toujours le peuple russe, qu'il n'a pas dégénéré sous la tutelle et ne hait pas la Russie.

Le peuple a été soustrait à la réforme allemande dès le début et on lui a même permis de porter la barbe. On l'a abandonné à son sort, on n'a pas jugé qu'il avait de l'importance et on l'a considéré comme une matière corvéable. On faisait peser sur lui une lourde

charge, mais on l'a laissé vivre de sa vie propre, intérieure [...]. Quant à la couche supérieure de la nation, on a fini par les transformer en étrangers et, détachés du sol, ils ont fini par l'amour des étrangers et la haine et le mépris des leurs.

★

Vous, négateurs de Dieu et du Christ, vous n'avez pas réfléchi que, sans le Christ, tout dans le monde sera souillé et vicié. Vous jugez le Christ et vous riez de Dieu, mais vous-mêmes, quel exemple offrez-vous ? Comme vous êtes mesquins, débauchés, avides et vaniteux ! En écartant le Christ, vous écartez de l'humanité l'idéal de la beauté et du bien. A sa place, que proposez-vous d'équivalent ?

— On pourrait encore en discuter. Qu'est-ce qui nous empêche, tout en ne croyant pas en la divinité du Christ, de le vénérer comme un idéal de beauté et de perfection morale ?

Ch. Tout en ne croyant pas en même temps que le Verbe s'est fait chair, c'est-à-dire que l'idéal est venu en chair et qu'en conséquence il n'est pas impossible mais accessible à toute l'humanité ? Mais l'humanité peut-elle se passer de cette pensée consolante ? Le Christ est venu précisément pour que l'humanité apprenne que la nature de l'esprit humain peut apparaître dans cet éclat céleste, en réalité et en chair, et non pas seulement dans la rêverie et en idéal — que c'est naturel et possible. Les disciples du Christ qui ont divinisé cette chair lumineuse ont témoigné dans les plus affreux tourments quel bonheur c'était de porter en soi cette chair, d'imiter la perfection de cette image et d'y croire dans la chair. La terre est justifiée par ceux-là [...]. Tout tient ici à ce que le Verbe s'est affectivement fait chair. C'est là toute la foi et la consolation de l'humanité, à laquelle elle ne renoncera jamais. Or c'est de

cela que vous voulez la priver. Du reste, vous pourrez l'en priver à la condition seulement de lui montrer quelque chose de mieux que le Christ. Montrez-le donc !

★

Le Prince. Une pensée : jouer la vie, agiter les bras, fermer les yeux et tourner dans un tourbillon pour ne pas voir. S'il voit, rien qu'une fois, il se suicidera.



Un homme léger, n'est occupé que du jeu de la vie. Un Nozdriov raffiné [1] fait quantité de choses et nobles et viles, et brusquement se tue. N'est que vide et léger, mais à la fin apparaît plus profond que tous, un homme, et rien de plus. N. B. ?...



Les pensées du Prince. Une nouvelle idée. Ce n'est pas le droit des Anglo-Saxons, par la démocratie et l'égalité formelle des Français... C'est la fraternité naturelle. Le tzar à la tête. Esclave et libre (St. Paul). Jamais le peuple russe ne pourra se dresser contre le tzar (les tzars ne comprenaient pas, craignaient la révolte) [...]. Les révoltes pouvaient avoir lieu quand il y avait des classes [...]. Depuis la libération des paysans, c'est fini. La Russie ce n'est pas la république, le jacobinisme, le communisme (jamais les étrangers ne le comprendront, non plus que nos étrangers russes). La Russie n'est que l'incarnation de l'âme de l'orthodoxie. Ses habitants sont des paysans [2]. Apocalypse. Règne de mille ans. La Prostituée Romaine (car le Christ là-bas a accepté l'empire terrestre rejeté dans le désert). La soumission à l'Europe, à la civilisation, malédiction dernière de la réforme de Pierre. Mais nous comprendrons [...]. Nous

1. Personnage des *Ames mortes* de Gogol, un hâbleur.
2. Paysan : *kréstianine*, de *krest*, croix.

détruirons les liens de l'Europe qui nous ont enserrés de toutes parts [...]. Et nous devinerons, consciemment, que jamais encore le monde, le globe terrestre, n'avait vu une idée aussi immense, qui vient maintenant de nous, de l'Orient, qui fera la relève des masses européennes pour régénérer le monde. Le ruisseau de l'Europe se déversera dans notre flot, tandis que sa partie morte, condamnée à la mort, nous servira de matière ethnographique. Nous apportons au monde la seule chose que nous puissions lui donner, et c'est en même temps la seule indispensable : la confession orthodoxe du Christ [...]. Et de nous sortiront Elie, Enoch, pour combattre l'Antéchrist, c'est-à-dire l'esprit de l'Occident.

C'est le discours du Prince après l'office à l'église. Part pour Pétersbourg et se pend...



Tout notre libéralisme s'est précipité dans une fausse direction. Il défend avec attendrissement la domination allemande. Il clame que c'est la civilisation et que l'humanité ne peut avoir d'autre civilisation que celle des peuples romano-germaniques [...]. Notre libéral est avant tout un laquais et ne fait que guetter à qui il pourrait cirer les bottes.



Le principal : L'idée principale du Prince et qu'il chérit est celle-ci :

Nous avons l'orthodoxie. Notre peuple est grand et beau parce qu'il croit et possède l'orthodoxie. Nous, Russes, nous sommes forts et plus forts que tous parce que nous sommes une masse immense de peuple croyant orthodoxalement. Si la foi en l'orthodoxie était ébranlée dans le peuple, aussitôt il commencerait à se décomposer comme ont déjà commencé à se décomposer les peuples en Occident (naturellement chez nous la classe

supérieure, copiée de l'Occident, est une alluvion, par conséquent herbe sèche dans le feu et ne signifie rien) où la foi [...] est perdue et devait être perdue... Maintenant la question : qui peut croire ? Quelqu'un croit-il (parmi les panslaves et même les slavophiles) ? Et enfin même la question : Est-il possible de croire ? Et si c'est impossible, à quoi bon proclamer la force, par l'orthodoxie, du peuple russe ? Ce n'est qu'une question de temps : Là-bas la décomposition a commencé plus tôt, athéisme. Chez nous, plus tard, mais commencera certainement par l'établissement de l'athéisme. Et si c'est inévitable, il est même à désirer que cela arrive plus vite, tant mieux. Le Prince remarque soudain qu'il se rencontre avec Nétchaïev (c'est-à-dire tout brûler). Il en ressort donc :

1° Que les gens pratiques, qui considèrent que ces questions sont vides et qu'il est possible de vivre sans elles, sont de la populace, des insectes, de l'herbe dans le feu.

2° Qu'il s'agit d'une question impérieuse. Peut-on croire étant civilisé, c'est-à-dire Européen, c'est-à-dire croire absolument ? [...]

A cette question l'histoire répond par des faits : non, on ne peut pas, et par ce fait que la société n'a pas maintenu la pure compréhension du Christ [...].

3° Ainsi donc une autre morale, scientifique, est-elle possible ? Si impossible, c'est donc que la morale ne se conserve que dans le peuple russe, car il a l'orthodoxie.

Mais si l'orthodoxie est impossible pour un civilisé (or dans cent ans la moitié de la Russie sera civilisée), en conséquence tout cela n'est qu'une farce et toute la force de la Russie n'est que temporaire [...]. Avant tout donc il faut résoudre la question : Est-il possible de croire sérieusement et effectivement ? Tout est là, le nœud vital pour le peuple russe et sa destinée, son existence future. Voilà donc l'énigme.

Vous pourrez bien discuter [...], affirmer par exemple du point de vue scientifique de droite, que le christianisme ne s'écroule pas sous son aspect luthérien, ou du point de vue de gauche qui affirme que le christianisme n'est nullement indispensable à l'humanité (les plus ardents clament même qu'il lui est nocif) [...]. Toutes ces discussions sont possibles, et le monde en est plein et en sera plein encore longtemps. Mais vous et moi, Chatov, nous savons que tout cela ce sont des sottises et que le Christ-homme n'est pas le Sauveur et la source de la vie.

Si l'Orthodoxie est tout, alors la Russie aussi est tout. Sinon il vaut mieux tout incendier. Ainsi donc tout cela n'est qu'une fantasmagorie ! s'écrie Chatov au désespoir et il faut brûler. — Il faut brûler, dit le Prince en riant.

Pourquoi riez-vous ! crie Chatov. Vous êtes un petit monsieur.

Cela n'arrange pas la question, répond le Prince en continuant de rire. Enfin l'assurance de beaucoup de gens que le christianisme est compatible avec la science et la civilisation. Car il est utilisé par beaucoup pour la bonne digestion et la tranquillité après le repas. Ils croient que si on ne croit pas en la résurrection de Lazare et en l'immaculée conception, on peut tout de même rester un chrétien. Et nous savons vous et moi que tout ça ce sont des sornettes.

★

Chatov développe le raisonnement précédent, et le Prince l'arrête de temps à autre et renforce ce raisonnement par des éclaircissements.

Vous croyez donc aussi à cela ? s'exclame Chatov [...].

Le Prince, toujours plus calmement : Comprenez-vous en quoi est l'essentiel de la question : le christianisme

sauve le monde et seul est capable de le sauver — cela nous l'avons déduit et nous y croyons. Un. Ensuite, le christianisme n'existe qu'en Russie, l'orthodoxie. Deux.

Ch. l'interrompant : Et donc la Russie sauvera et régénérera le monde par l'orthodoxie.

Le Prince, froidement : Si elle a la foi. Mais est-il possible de croire (philosophie de la bonne digestion)?

★

Le Christ — le principe du grand fondement moral.

Ce n'est pas l'organisation grégaire des socialistes occidentaux basée *sur les droits* [...]. Mon bonheur n'est pas dans l'accumulation des choses conformément aux droits jaloux de la personne, mais dans l'abandon *volontaire* de tous les droits. Ce n'est pas l'esclavage, car 1° l'abandon est volontaire, par conséquent manifestation suprême de la personne, et 2° les autres donnent tout réciproquement. Il n'y a pas à considérer si cela est réalisable ou non : si un sur mille reçoit *le vêtement blanc* (Apocalypse) cela suffit [...]. Mais pour conserver Jésus, c'est-à-dire l'orthodoxie, il faut avant tout se conserver soi-même et être soi-même [...]. Il faut donc que, s'étant imprégnée de l'idée du trésor que seule elle porte en elle, la Russie rejette le joug allemand et occidental.

★

Remarquez que la nature humaine exige absolument l'adoration [...]. Le besoin d'adorer est une propriété essentielle de la nature humaine. Cette propriété est élevée et non basse — reconnaissance de l'infini — aspiration à s'épandre dans l'infini de l'univers, conscience d'en être issu. Et, pour qu'il y ait adoration, il faut Dieu. L'athéisme est sorti précisément de cette idée que l'ado-

ration n'est pas une propriété naturelle de l'homme et il attend la régénération uniquement de l'homme abandonné à lui-même. Il s'efforce de montrer que l'homme sera véritablement moral quand il sera délivré de la foi [...]. Mais la morale livrée à elle-même ou à la science peut se dénaturer jusqu'à l'extrême abomination, jusqu'à la réhabilitation de la chair et au meurtre des enfants.

★

Chatov dit : aussitôt qu'on en comprendra l'urgence, les sciences, les arts apparaîtront chez nous, pourvu que nous demeurions, que nous devenions nous-mêmes. La paralysie nous tient depuis la réforme de Pierre. Oui, nous avons reçu, c'est vrai, nous avons reçu un sou de cuivre, un sou de cuivre c'est beaucoup, on ne le sort pas de rien [...]. Le malheur, c'est que pour ce sou indispensable nous avons donné nos cinq roubles en vrai argent et qu'il est impossible de les retrouver maintenant. Et de plus, c'était tout ce que nous avions, nous avons tout donné.

★

L'idée du Prince (au cours de la conversation avec Chatov) au sujet de l'immense importance de l'orthodoxie et de sa nouvelle phase. L'influence du Concile du Vatican. (Tout cela MON [1] opinion sur l'orthodoxie comme la plus complète et authentique expression de la Russie, avec une extrême force.) La guerre future à cause de deux religions (la France et la Russie, l'Europe et la Russie). On sera peut-être convaincu qu'on ne lutte pas pour la foi et cependant ce sera pour la *foi*. L'esprit de la guerre et sa nécessité découleront de la foi comme d'une nouvelle vie.

1. Capitales d'imprimerie dans l'original.

★

Après la mort du Prince le chroniqueur fait l'analyse de son caractère (absolument un chap. *Analyse*). En disant que c'était un homme fort, cruel, qui s'était embrouillé dans ses convictions et par orgueil infini ne voulait et ne pouvait admettre que ce qui était parfaitement clair... Ce qui est curieux, c'est qu'il ait pu si profondément comprendre l'essence de la Russie lorsqu'il l'expliquait et enflammait Chatov ; mais ce qui est encore plus curieux et incompréhensible, c'est qu'il ne croyait donc à rien de tout cela.

★

Et voilà que cet idéal qui croyait en sa résurrection et en sa divinité comme deux fois deux, meurt bien entendu et, cela va de soi, sans résurrection. — C'est plus fort que tout, sous ce rapport l'art n'a donné comme son dernier mot que Don Quichotte [1].

PRÉFACE [2]

Chez Kirilov — une idée populaire : se sacrifier immédiatement pour la vérité. Le malheureux, l'aveugle suicidé du 4 avril lui-même croyait en sa vérité (il s'est repenti après, dit-on, grâce à Dieu) et ne se cachait pas comme Orsini, mais s'est dressé en face.

1. C'est Kirilov qui parle. Les notes des carnets se rapportant au suicide de Kirilov ont toutes été reprises dans le roman à la seule exception du Christ-Don Quichotte.

2. Ce projet de préface, auquel Dostoïevski a finalement renoncé, témoigne d'un extraordinaire changement d'attitude à l'égard non seulement de Kirilov, mais des révolutionnaires, des terroristes : « le malheureux, l'aveugle suicidé du 4 avril » désigne en effet Karakozov, qui tira sur Alexandre II sans l'atteindre et fut exécuté.

Le sacrifice de soi-même et de tout pour la vérité — voilà un trait national de la génération. Que Dieu la bénisse et lui envoie la compréhension de la vérité. Car toute la question consiste à savoir ce que l'on considère comme la vérité. C'est pour cela que le roman a été écrit.

★

Élans passionnés et violents. Aucune froideur et aucun désenchantement, *rien de ce qui a été mis à la mode par Byron.* Soif de voluptés, démesurée et insatiable. Soif inextinguible de vie. Diversité des voluptés et des *satisfactions.* Conscience totale et *analyse* de chaque volupté, sans crainte qu'elle s'en trouve affaiblie, car elle est fondée sur le besoin de la nature même, de la structure du corps. Voluptés artistiques jusqu'au raffinement, et à côté de cela — grossières, mais précisément parce qu'une extrême brutalité touche au raffinement (têtes tranchées). Voluptés psychologiques. Voluptés que procure la transgression des lois du code criminel. Voluptés mystiques (par la terreur nocturne). Voluptés de la pénitence, du monastère (jeûne terrible, prière). Voluptés de la misère (mendicité). Voluptés de la Madone de Raphaël. Volupté du vol, du banditisme. Volupté du suicide. — (Héritage, à trente-cinq ans, jusque-là instituteur ou fonctionnaire, craignait ses supérieurs). Voluptés de la connaissance (études dans ce dessein). Voluptés des bonnes actions[1].

Traduit par Boris de Schloezer DOSTOIEVSKI

1. Cette note, donnée par les éditeurs soviétiques en supplément, est extraite d'un carnet qui remonte sans doute à 1866 et 1867, car il contient des brouillons de *Crime et Châtiment* et de *L'Idiot.* Mais il est probable que c'est là la première esquisse du Stavroguine des *Démons.*

SOLITUDE

I

Solitude. Qu'est-ce que la solitude ? Elle est partout. Mon plus lointain souvenir, c'est une image de la solitude : un grand salon ; ma mère dans un fauteuil près de la lampe, un livre sur les genoux, et cet air d'intense rêverie qu'elle avait souvent. Mon père enfoncé dans un fauteuil bas devant la cheminée, les joues rouges, les yeux ardents ; il fume d'un geste nerveux, et la petite braise au bout de sa cigarette a l'air de briller au souffle des soupirs. Ils pensaient à quoi, si lointains ? Peut-être à ces meurtrissures que se font l'un à l'autre, avec innocence, ceux qui vivent ensemble ; et puis la solitude de Barbezieux, la mort sur tout cela.

Ma mère était très grande et belle. Je la vois comme un tableau. Ma famille : une galerie de tableaux. Il me semble que ces gens n'avaient aucun rapport entre eux ; singuliers, tous ; singularité essentielle, impénétrable. La nature produit sans relâche des êtres uniques, absolument originaux, sans précédents, pour les confondre dans la mort. C'est bien étonnant. L'étonnement, rien d'autre n'est permis aux curieux que nous sommes.

Je vois ma mère toujours assez éloignée de moi ; parfois debout devant une glace, en robe de velours noir, sous la lumière d'une torchère où le gaz flambait avec un ronronnement dans un globe de verre craquelé ; ou

encore assise au milieu d'une longue table, et beaucoup de monde autour de cette table ; elle recevait des gens qu'elle ne semblait pas connaître ; elle n'avait pas l'air d'être chez elle. Nulle part, elle n'était chez elle.

Quel respect pour son fils ! Et cette indulgence que le vrai respect demande. Elle ne me parlait jamais. Que je sois bon élève ou non, turbulent, absent, elle ne s'en souciait pas. Je ne me souviens pas d'une réprimande de sa part. Son amour pour moi était comme une pensée secrète, et j'aurais pu l'ignorer.

Dans sa chambre, il y avait un prie-Dieu, un livre de messe qui surprenaient chez des protestants ; bien plus tard, j'ai su qu'elle s'était convertie au catholicisme. Elle n'avait pas voulu me troubler par sa foi.

Les religions se superposent chez un converti ; la première ne s'efface pas. De sa première religion, ma mère gardait un grand effroi de « la chair » ; la seule crainte qu'elle ait eue à mon endroit ; mais une fois seulement, dans mon enfance, elle y fit allusion, jamais plus tard. A treize ans, j'avais eu un rendez-vous avec une demoiselle du bazar de Barbezieux, la fille de notre facteur, pour laquelle j'ai beaucoup brûlé. Ma mère fit venir la jeune fille et me dit après cet entretien : « Tu devrais les choisir plus jolies. » C'est tout ce que j'ai entendu sur un sujet qui lui tenait tant à cœur.

Dans une chambre, en haut de la maison, dominant la campagne charentaise, terres grises, à peine vallonnées, à peine nuancées d'un pointillé de peupliers, sous le ciel plein de lumière et de nuages, qu'elle regardait souvent debout contre une fenêtre, droite et pensive, elle a écrit beaucoup de lettres, très vite, d'un style ravissant ; alors une autre femme apparaît, bien présente et tendre. Dans cette chambre, elle lisait des livres religieux, et je crois qu'elle n'a eu de véritables relations humaines que par sa correspondance.

Quand je me suis approché du lit où elle allait mourir,

elle m'a dit d'aller me promener, parce que c'était un beau jour de mai, et qu'il ne fallait pas en perdre un seul. Elle m'a toujours éloigné, par scrupule ; elle avait peur que je m'ennuie auprès d'elle.

Je pense aujourd'hui à cette réserve où elle s'est tenue, à l'enfant que je fus, dont la liberté a été tant ménagée, à ce je ne sais quoi de distant et même d'abstrait que la famille a été pour moi ; il me semble que j'en ai reçu le meilleur ; du moins, j'en ai pris ce que j'ai voulu, des images assez belles, tout ce que je demande à la vie.

II

On peut dire que c'est une vie manquée, ou ne rien dire du tout ; cette idée de vie réussie ou non est toute sociale, et même parisienne ou mondaine ; une façon de voir par rapport à des mesures douteuses, à un modèle auquel on veut se conformer, et qui peut-être ne vaut rien.

Mon père habitait Barbezieux, et je pense que ses souffrances physiques, durant toute sa vie, lui sont venues de la solitude de cette petite ville. Il était gai et s'amusait à organiser des fêtes. Il écrivait des romans, des poèmes, des pièces de théâtre ; Lemerre et Ollendorf en ont publié quelques-uns et se sont lassés, parce qu'ils ne les vendaient pas ; mon père ne s'est pas lassé d'écrire. Charles Du Bos était inconnu du public, mais il avait des amis pleins de déférence dans trois capitales, et ce petit cercle chaleureux fut, pour lui, mieux que la gloire. Mon père n'a jamais eu même un seul ami qui lui apportât sa confiance, et je crois qu'il n'en avait guère, lui-même, dans ces cahiers qu'il cachait. Il m'a dit : « Ce qui me nuit, c'est que j'écris facilement. » Des lettres gentilles de Loti et de Daudet, dans sa jeu-

nesse, c'est tout ce que lui aura valu cette obstination à écrire, sans aucune illusion. Pourtant, son premier roman, *Méha*, avait eu quelques éditions chez Ollendorf; c'est alors qu'il se retira de la maison de commerce paternelle. Il y retourna plus tard, mais sa place était occupée ; on lui donna tout de même un bureau et on prit tout l'argent de sa femme, qui s'engloutit dans ce négoce difficile. Il manquait de sens pratique. Les frères de sa femme avaient porté au plus haut le succès dans les choses matérielles ; il les regardait sans la moindre envie, comme des gens respectables d'une autre espèce ; parmi ses proches, il semblait d'une substance assez particulière, qui se mélangeait mal avec la famille.

Il admirait sa femme, mais rien de ce qui ressemble à l'amour n'entrait dans ce sentiment ; et même il a souffert de la nature de cette femme étrange ; souffrance obscure que les nerveux connaissent, tourments qu'ils inventent et que nous comprenons mal. Il était fidèle ; j'ai idée qu'il n'a jamais regardé une femme. Il n'a vraiment aimé que sa fille. Quand elle s'est mariée, il eut une maladie que l'on peut appeler l'angoisse et qui dura quatre ans ; et puis il n'y pensa plus. Il a eu des maladies de toutes sortes, sans répit, mais il s'est toujours levé en chantant.

C'était un fredonnement guttural, de brusques montées sonores, des roulades joyeuses, gaîté du matin après une nuit oppressante, ou peut-être un exercice pour la voix. Le chant, le piano l'ont distrait, quoiqu'il fût médiocre musicien.

Revenant de son bureau, il traversait le marché ; on y trouvait encore, à cette époque, sur des tréteaux ou le pavé, de vraies senteurs de marée et des légumes excellents. Il s'arrêtait pour choisir une salade à son goût, ou interpellait un inconnu et lui racontait des histoires drôles. Il avait de la fantaisie; ce qui l'amusait, c'était d'amuser les autres ; je ne l'ai jamais entendu par-

ler de politique, ni de rien qui exigeât un raisonnement ; il voyait les choses d'un côté plaisant ou poétique ; parfois il disait un mot sur la mort, rapidement, pour lui seul.

La pensée de la mort était souvent le fond de sa rêverie ; alors il se promenait au soleil devant la maison, sous une ombrelle, ou restait assis dans son fauteuil, devant la haute cheminée, quand les flammes d'un fagot de sarments avaient toute leur envergure.

Il est mort doucement, dans son fauteuil, devant la cheminée, tenant la main de sa fille et de sa femme, et il a dit : « Je suis bien. » Mais son dernier mot fut un mot d'écrivain, observateur jusqu'à la fin ; il fit remarquer à sa fille un bruit de la gorge, qu'il désigna du nom que l'on donne au râle en Charente.

Où était le fils ce jour-là ? Ce fils qui a été sa désolation.

La mémoire compose notre passé avec fantaisie ; elle retient des images que l'on voudrait ressaisir davantage ; elle en a perdu beaucoup ; et sur un fond de ténèbres qui semblent communes à la mort et à la vie brille une poudre de souvenirs dont la persistance étonne.

Un instant de cette sorte, que je situe mal dans les années de l'enfance : mon père se levant de table dit une phrase d'un livre de Pierre Loti qu'il vient de recevoir : *La Galilée*, je crois. C'était une phrase sur le clair de lune dans le désert. Je me rappelle sa voix, son visage, quand il a prononcé les derniers mots : « Cette splendeur perdue ».

Le clair de lune n'a pas été fait pour les hommes.

Rien sur terre n'est fait pour les hommes ; l'homme lui-même est étranger à l'homme ; on le voit bien quand il s'agit de le représenter avec toutes les ressources des

beaux-arts, ou seulement de saisir non pas le sens de la vie qui, bien sûr, nous surpasse, mais seulement ce que fut la vie pour un être que nous avons connu, existence qui peut apparaître comme une suite d'échecs et de souffrances, mais qui, en réalité, avait un autre son que celui de la défaite ; vie ardente au contraire, joyeuse, et d'une résistance incroyable à toute déconvenue ; homme qui semblait assuré de sa propre raison d'être, comme indépendante du monde environnant, et même préservé de cette amertume que l'on voit souvent chez celui qui a fini par atteindre ce qu'il poursuivait.

JACQUES CHARDONNE

L'AMIE QUI NE RESTAIT PAS

LE DEUIL DES NÉVONS

Pour un violon, une flûte et un écho.

Un pas de jeune fille
A caressé l'allée,
A traversé la grille.

Dans le parc des Névons
Les sauterelles dorment.
Gelée blanche et grêlons
Introduisent l'automne.

C'est le vent qui décide
Si les feuilles seront
A terre avant les nids.

*

Vite! Le souvenir néglige
Qui lui posa ce front,
Ce large coup d'œil, cette verse,
Balancement de méduse
Au-dessus du temps profond.

Il est l'égal des verveines,
Chaque été coupées ras,
Le temps ou la terre sème.

*

La fenêtre et le parc,
Le platane et le toit
Lançaient charges d'abeilles,
Du pollen au rayon,
De l'essaim à la fleur.

Un libre oiseau voilier,
Planant pour se nourrir,
Proférait des paroles
Comme un hardi marin.

Quand le lit se fermait
Sur tout mon corps fourbu,
De beaux yeux s'en allaient
De l'ouvrage vers moi.

L'aiguille scintillait ;
Et je sentais le fil
Dans le trésor des doigts
Qui brodaient la batiste.

Ah ! lointain est cet âge.

Que d'années à grandir,
Sans père pour mon bras !

Tous ses dons répandus,
La rivière chérie
Subvenait aux besoins.
Peupliers et guitares
Ressuscitaient au soir
Pour fêter ce prodige
Où le ciel n'avait part.

Un faucheur de prairie
S'élevant, se voûtant,
Piquait les hirondelles,
Sans fin silencieux.

Sa quille retenue
Au limon de l'îlot,
Une barque était morte.

L'heure entre classe et nuit,
La ronce les serrant,
Des garnements confus
Couraient, cruels et sourds.
La brume les sautait,
De glace et maternelle.
Sur le bambou des jungles
Ils s'étaient modelés,
Chers roseaux voltigeants!

*

Le jardinier invalide sourit
Au souvenir de ses outils perdus,
Au bois mort qui se multiplie.

*

Le bien qu'on se partage,
Volonté d'un défunt,
A broyé et détruit
La pelouse et les arbres,
La paresse endormie,
L'espace ténébreux
De mon parc des Névons.

Puisqu'il faut renoncer
A ce qu'on ne peut retenir,
Qui devient autre chose
Contre ou avec le cœur, —
L'oublier, rondement,

Puis battre les buissons
Pour chercher sans trouver
Ce qui doit nous guérir
De nos maux inconnus
Que nous portons partout.

LA DOUBLE TRESSE

Chaume des Vosges.

Décembre 1939.

Beauté, ma toute droite, par des routes si ladres,
A l'étape des lampes et du courage clos,
Que je me glace et que tu sois ma femme du solstice ;
Ma vie future, c'est ton visage quand tu dors.

Sur la paume de Dabo.

Eté 1953.

Va mon baiser, quitte le frêle gîte,
Ton amour est trouvé, un bouleau te le tend.
La résine d'été et la neige d'hiver
Ont pris garde.

FIÈVRE DE LA PETITE PIERRE D'ALSACE

Nous avancions sur l'étendue embrasée des forêts, comme l'étrave face aux lames, onde remontée des nuits maintenant livrée à la solidarité de l'éclatement et de la destruction. Derrière cette cloison sauvage, au delà de ce plafond, retraite d'un stentor réduit au silence et à la ferveur, se trouvait-il un ciel ?

Nous le vîmes à l'instant que le village nous apparut, bâtisse d'aurore et de soir nonchalant, nef à l'ancre dans l'attente de notre montée.

Bonds obstinés, marche prospère, nous sommes à la fois les passants et la grand'voile de la mer journalière aux prises avec des lignes, à l'infini, de barques. Tu nous l'apprends, sous-bois. Sitôt le feu mortel traversé.

LA PASSE DE LYON

Je viendrai par le pont le plus distant de Bellecour, afin de vous laisser le loisir d'arriver la première. Vous me conduirez à la fenêtre où vos yeux voyagent, d'où vos faveurs plongent quand votre liberté échange sa lumière avec celle des météores, la vôtre demeurant et la leur se perdant. Avec mes songes, avec ma guerre, avec mon baiser, sous le mûrier ressuscité, dans le répit des filatures, je m'efforcerai d'isoler votre conquête d'un savoir antérieur, autre que le mien. Que l'avenir vous entraîne avec des convoiteurs différents, j'y céderai, mais pour le seul chef-d'œuvre !

Flamme à l'excès de son destin, qui tantôt m'amoindrit et tantôt me complète, vous émergez à l'instant près de moi, dauphine, salamandre, et je ne vous suis rien.

SUR LE TYMPAN D'UNE ÉGLISE ROMANE

Maison pour recevoir l'abandonné de Dieu,
Dos étréci et bleu de pierres.

Ah ! désespoir avide d'ombre,
Indéfiniment poursuivi
Dans son amour et son squelette.

Vérité aux secrètes larmes,
La plus offrante des tanières.

LE VIPÉREAU

Il glisse contre la mousse du caillou comme le jour cligne à travers le volet. Une goutte d'eau pourrait le coiffer, deux brindilles le revêtir. Ame en peine d'un bout de terre et d'un carré de buis, il en est, en même temps, la dent maudite et déclive. Son vis-à-vis, son adversaire, c'est le petit matin qui, après avoir tâté la courtepointe et avoir souri à la main du dormeur, lâche sa fourche et file au plafond de la chambre. Le soleil, second venu, l'embellit d'une lèvre friande.

Le vipéreau restera froid jusqu'à la mort nombreuse, car, n'étant d'aucune paroisse, il est meurtrier devant toutes.

VERMILLON

A un ami qui m'interrogeait.

Qu'elle vienne maîtresse, à ta marche inclinée,
Ou qu'elle appelle de la brume du bois ;
Qu'en sa chambre elle soit prévenue et suivie,
Épouse à son carreau, fusée inaperçue ;

Sa main, fendant la mer et caressant tes doigts,
Déplace de l'été la borne invariable.

La tempête et la nuit font chanter, je l'entends,
Dans le fer de tes murs le galet d'Agrigente.

Fontainier, quel dépit de ne pouvoir tirer de son caveau
[mesquin
La source, notre endroit !

MARMONNEMENT

Pour ne pas me rendre et pour m'y retrouver, je t'offense, mais combien je suis épris de toi, loup, qu'on dit à tort funèbre, pétri des secrets de mon arrière-pays. C'est dans une masse d'amour légendaire que tu laisses la déchaussure vierge, pourchassée de ton ongle. Loup, je t'appelle, mais tu n'as pas de réalité nommable. De plus, tu es inintelligible. Non-comparant, compensateur, que sais-je ? Derrière ta course sans crinière, je saigne, je pleure, je m'enserre de terreur, j'oublie, je ris sous les arbres. Traque impitoyable où l'on s'acharne, où tout est mis en action contre la double proie : toi invisible et moi vivace.

Continue, va, nous durons ensemble ; et ensemble, bien que séparés, nous bondissons par-dessus le frisson de la suprême déception pour briser la glace des eaux vives et se reconnaître là.

LE RISQUE ET LE PENDULE

Toi qui ameutes et qui passes entre l'épanouie et le voltigeur, sois celui pour qui le papillon touche les fleurs du chemin.

Reste avec la vague à la seconde où son cœur expire. Tu verras.

Sensible aussi à la salive du rameau.

Sans plus choisir entre oublier et bien apprendre.

Puisses-tu garder au vent de ta branche tes amis essentiels.

Elle transporte le verbe, l'abeille frontalière qui, à travers haines ou embuscades, va pondre son miel sur la passade d'un nuage.

La nuit ne s'étonne plus du volet que l'homme tire.

Une poussière qui tombe sur la main occupée à tracer le poème, les foudroie, poème et main.

LE BOIS DE L'EPTE

Je n'étais ce jour-là que deux jambes qui marchent.
Aussi, le regard sec, le nul au centre du visage,
Je me mis à suivre le ruisseau du vallon.
Bas coureur, ce fade ermite ne s'immisçait pas
Dans l'informe où je m'étendais toujours plus avant.

Venus du mur d'angle d'une ruine laissée jadis par [l'incendie,
Plongèrent soudain dans l'eau grise
Deux rosiers sauvages pleins d'une douce et inflexible [volonté.
Il s'y devinait comme un commerce d'êtres disparus, à la [veille de s'annoncer encore.

Le rauque incarnat d'une rose, en frappant l'eau,
Rétablit la face première du ciel avec l'ivresse des questions,
Éveilla au milieu des paroles amoureuses la terre,
Me poussa dans l'avenir comme un outil affamé et fiévreux.
Le bois de l'Epte commençait un tournant plus loin,
Mais je n'eus pas à le traverser, le cher grainetier du
[relèvement !
Je humai, sur le talon du demi-tour, le remugle des prairies
[où fondait une bête,
J'entendis glisser la peureuse couleuvre ;
De chacun — ne me traitez pas durement — j'accomplis-
[sais, je le sus, les souhaits.

RENÉ CHAR
(Septembre 1953-janvier 1954.)

TROIS VISIONS RÉFLÉCHIES

LE MANNEQUIN

La cafetière est sur la table.

C'est une table ronde à quatre pieds, recouverte d'une toile cirée à quadrillage rouge et gris sur un fond de teinte neutre, un blanc jaunâtre qui peut-être était autrefois de l'ivoire — ou du blanc. Au centre, un carreau de céramique tient lieu de dessous de plat ; le dessin en est entièrement masqué, du moins rendu méconnaissable, par la cafetière qui est posée dessus.

La cafetière est en faïence brune. Elle est formée d'une boule, que surmonte un filtre cylindrique muni d'un couvercle à champignon. Le bec est un S aux courbes atténuées, légèrement ventru à la base. L'anse a, si l'on veut, la forme d'une oreille, ou plutôt de l'ourlet extérieur d'une oreille ; mais ce serait une oreille mal faite, trop arrondie et sans lobe, qui aurait ainsi la forme d'une « anse de pot ». Le bec, l'anse et le champignon du couvercle sont de couleur crème. Tout le reste est d'un brun clair très uni, et brillant.

Il n'y a rien d'autre, sur la table, que la toile cirée, le dessous de plat et la cafetière.

A droite, devant la fenêtre, se dresse le mannequin.

Derrière la table, le trumeau de cheminée porte un grand miroir rectangulaire dans lequel on aperçoit la

moitié de la fenêtre (la moitié droite) et, sur la gauche (c'est-à-dire du côté droit de la fenêtre), l'image de l'armoire à glace. Dans la glace de l'armoire on voit à nouveau la fenêtre, tout entière cette fois-ci, et à l'endroit (c'est-à-dire le battant droit à droite et le gauche du côté gauche).

Il y a ainsi au-dessus de la cheminée trois moitiés de fenêtre qui se succèdent, presque sans solution de continuité, et qui sont respectivement (de gauche à droite) : une moitié gauche à l'endroit, une moitié droite à l'endroit et une moitié droite à l'envers. Comme l'armoire est juste dans l'angle de la pièce et s'avance jusqu'à l'extrême bord de la fenêtre, les deux moitiés droites de celle-ci se trouvent seulement séparées par un étroit montant d'armoire, qui pourrait être le bois de milieu de la fenêtre (le montant droit du battant gauche joint au montant gauche du battant droit). Les trois vantaux laissent apercevoir, par-dessus le brise-bise, les arbres sans feuilles du jardin.

La fenêtre occupe, de cette façon, toute la surface du miroir, sauf la partie supérieure où se voient une bande de plafond et le haut de l'armoire à glace.

On voit encore dans la glace, au-dessus de la cheminée, deux autres mannequins : l'un devant le premier battant de fenêtre, le plus étroit, tout à fait sur la gauche, et l'autre devant le troisième (celui qui est le plus à droite). Ils ne font face ni l'un ni l'autre ; celui de droite montre son flanc droit ; celui de gauche, légèrement plus petit, son flanc gauche. Mais il est difficile de le préciser à première vue, car les deux images sont orientées de la même manière et semblent donc toutes les deux montrer le même flanc — le gauche probablement.

Les trois mannequins sont alignés. Celui du milieu, situé du côté droit de la glace et dont la taille est intermédiaire entre celles des deux autres, se trouve exacte-

ment dans la même direction que la cafetière qui est posée sur la table.

Sur la partie sphérique de la cafetière brille un reflet déformé de la fenêtre, une sorte de quadrilatère dont les côtés seraient des arcs de cercle. La ligne formée par les montants de bois, entre les deux battants, s'élargit brusquement vers le bas en une tache assez imprécise. C'est sans doute encore l'ombre du mannequin.

*

La pièce est très claire, car la fenêtre est exceptionnellement large, bien qu'elle n'ait que deux vantaux.

Une bonne odeur de café chaud vient de la cafetière qui est sur la table.

Le mannequin n'est pas à sa place : on le range d'habitude dans l'angle de la fenêtre, du côté opposé à l'armoire à glace. L'armoire a été placée là pour faciliter les essayages.

Le dessin du dessous de plat représente une chouette, avec deux grands yeux un peu effrayants. Mais, pour le moment, on ne distingue rien, à cause de la cafetière.

LE REMPLAÇANT

L'étudiant prit un peu de recul et leva la tête vers les branches les plus basses. Puis il fit un pas en avant, pour essayer de saisir un rameau qui semblait à sa portée ; il se haussa sur la pointe des pieds et tendit la main aussi haut qu'il put, mais il ne réussit pas à l'atteindre. Après plusieurs tentatives infructueuses, il parut y renoncer. Il abaissa le bras et continua seulement à fixer des yeux quelque chose dans le feuillage.

Ensuite il revint au pied de l'arbre, où il se posta

dans la même position que la première fois : les genoux légèrement fléchis, le buste courbé vers la droite et la tête inclinée sur l'épaule. Il tenait toujours sa serviette de la main gauche. On ne voyait pas l'autre main, de laquelle il s'appuyait sans doute au tronc, ni le visage qui était presque collé contre l'écorce, comme pour en examiner de très près quelque détail, à un mètre cinquante du sol environ.

L'enfant s'était de nouveau arrêté dans sa lecture, mais cette fois-ci il devait y avoir un point, peut-être même un alinéa, et l'on pouvait croire qu'il faisait un effort pour marquer la fin du paragraphe. L'étudiant se redressa pour inspecter l'écorce un peu plus haut.

Des chuchotements s'élevaient dans la classe. Le répétiteur tourna la tête et vit que la plupart des élèves avaient les yeux levés, au lieu de suivre la lecture sur le livre ; le lecteur lui-même regardait vers la chaire d'un air vaguement interrogateur, ou craintif. Le répétiteur prit un ton sévère :

« Qu'est-ce que vous attendez pour continuer ? »

Toutes les figures s'abaissèrent en silence et l'enfant reprit, de la même voix appliquée, sans nuance et un peu trop lente, qui donnait à tous les mots une valeur identique et les espaçait uniformément :

« Dans la soirée, Joseph de Hagen, un des lieutenants de Philippe, se rendit donc au palais de l'archevêque pour une prétendue visite de courtoisie. Comme nous l'avons dit les deux frères... »

De l'autre côté de la rue, l'étudiant scrutait à nouveau les feuilles basses. Le répétiteur frappa sur le bureau du plat de sa main :

« Comme nous l'avons dit, virgule, les deux frères... »

Il retrouva le passage sur son propre livre et lut en exagérant la ponctuation :

« Reprenez : « Comme nous l'avons dit, les deux frères » s'y trouvaient déjà, afin de pouvoir, le cas échéant, se

» retrancher derrière cet alibi... » et faites attention à ce que vous lisez. »

Après un silence, l'enfant recommença la phrase :

« Comme nous l'avons dit, les deux frères s'y trouvaient déjà, afin de pouvoir, le cas échéant, se retrancher derrière cet alibi — douteux en vérité, mais le meilleur qui leur fût permis dans cette conjoncture — sans que leur méfiant cousin... »

La voix monotone se tut brusquement, au beau milieu de la phrase. Les autres élèves, qui relevaient déjà la tête vers le pantin de papier suspendu au mur, se replongèrent aussitôt dans leurs livres. Le répétiteur ramena les yeux de la fenêtre jusqu'au lecteur, assis du côté opposé, au premier rang près de la porte.

« Eh bien, continuez ! Il n'y a pas de point. Vous avez l'air de ne rien comprendre à ce que vous lisez ! »

L'enfant regarda le maître, et au delà, un peu sur la droite, le pantin de papier blanc.

« Est-ce que vous comprenez, oui ou non ?

— Oui, dit l'enfant d'une voix mal assurée.

— Oui, monsieur, corrigea le répétiteur.

— Oui, monsieur », répéta l'enfant.

Le répétiteur regarda le texte dans son livre et demanda :

« Que signifie pour vous le mot « alibi » ? »

L'enfant regarda le bonhomme de papier découpé, puis le mur nu, droit devant lui, puis le livre sur son pupitre ; et de nouveau le mur, pendant près d'une minute.

« Eh bien ?

— Je ne sais pas, monsieur », dit l'enfant.

Le répétiteur passa lentement la classe en revue. Un élève leva la main, près de la fenêtre du fond. Le maître tendit un doigt vers lui, et le garçon se leva de son banc :

« C'est pour qu'on croie qu'ils étaient là, monsieur.

— Précisez. De qui parlez-vous ?

— Des deux frères, monsieur.

— Où voulaient-ils faire croire qu'ils étaient ?

— Dans la ville, monsieur, chez l'archevêque.

— Et où étaient-ils en réalité ? »

L'enfant réfléchit un moment avant de répondre.

« Mais ils y étaient vraiment, monsieur, seulement ils voulaient s'en aller ailleurs et faire croire aux autres qu'ils étaient encore là.

» Tard dans la nuit, dissimulés sous des masques noirs et enveloppés d'immenses capes, les deux frères se laissent glisser le long d'une échelle de corde au-dessus d'une ruelle déserte. »

Le répétiteur hocha la tête plusieurs fois, sur le côté, comme s'il approuvait à demi. Au bout de quelques secondes, il dit : « Bon. »

« Maintenant vous allez nous résumer tout le passage, pour vos camarades qui n'ont pas compris. »

L'enfant regarda vers la fenêtre. Ensuite il posa les yeux sur son livre, pour les relever bientôt en direction de la chaire :

« Où faut-il commencer, monsieur ?

— Commencez au début du chapitre. »

Sans se rasseoir, l'enfant tourna les pages de son livre et, après un court silence, se mit à raconter la conjuration de Philippe de Cobourg. Malgré de fréquentes hésitations et reprises, il le faisait de façon à peu près cohérente. Cependant il donnait beaucoup trop d'importance à des faits secondaires et, au contraire, mentionnait à peine, ou même pas du tout, certains événements de premier plan. Comme, par surcroît, il insistait plus volontiers sur les actes que sur leurs causes politiques, il aurait été bien difficile à un auditeur non averti de démêler les raisons de l'histoire et les liens qui unissaient les actions ainsi décrites entre elles comme avec les différents personnages. Le répétiteur déplaça

insensiblement son regard le long des fenêtres. L'étudiant était revenu sous la branche la plus basse ; il avait posé sa serviette au pied de l'arbre et sautillait sur place en levant un bras. Voyant que tous ses efforts étaient vains, il resta de nouveau immobile, à contempler les feuilles inaccessibles. Philippe de Cobourg campait avec ses mercenaires sur les bords du Neckar. Les écoliers, qui n'étaient plus censés suivre le texte imprimé, avaient tous relevé la tête et considéraient sans rien dire le pantin de papier accroché au mur. Il n'avait ni mains ni pieds, seulement quatre membres grossièrement découpés et une tête ronde, trop grosse, où était passé le fil. Dix centimètres plus haut, à l'autre bout du fil, on voyait la boulette de buvard mâché qui le retenait.

Mais le narrateur s'égarait dans des détails tout à fait insignifiants et le maître finit par l'interrompre :

« C'est bien, dit-il, nous en savons assez comme ça. Asseyez-vous et reprenez la lecture en haut de la page : « Mais Philippe et ses partisans... »

Toute la classe, avec ensemble, se pencha vers les pupitres, et le nouveau lecteur commença, d'une voix aussi inexpressive que son camarade, bien que marquant avec conscience les virgules et les points :

« Mais Philippe et ses partisans ne l'entendaient pas de cette oreille. Si la majorité des membres de la Diète — ou même seulement le parti des barons — renonçaient ainsi aux prérogatives accordées, à lui comme à eux, en récompense de l'inestimable soutien qu'ils avaient apporté à la cause archiducale lors du soulèvement, ils ne pourraient plus dans l'avenir, ni eux ni lui, demander la mise en accusation d'aucun nouveau suspect, ou la suspension sans jugement de ses droits seigneuriaux. Il fallait à tout prix que ces pourparlers, qui lui paraissaient engagés de façon si défavorable à sa cause, fussent interrompus avant la date fatidique. Dans la

soirée, Joseph de Hagen, un des lieutenants de Philippe, se rendit donc au palais de l'archevêque, pour une prétendue visite de courtoisie. Comme nous l'avons dit, les deux frères s'y trouvaient déjà... »

Les visages restaient sagement penchés sur les pupitres. Le répétiteur tourna les yeux vers la fenêtre. L'étudiant était appuyé contre l'arbre, absorbé dans son inspection de l'écorce. Il se baissa très lentement, comme pour suivre une ligne tracée sur le tronc — du côté qui n'était pas visible depuis les fenêtres de l'école. A un mètre cinquante du sol, environ, il arrêta son mouvement et inclina la tête sur le côté, dans la position exacte qu'il occupait auparavant. Une à une, dans la classe, les figures se relevèrent.

Les enfants regardèrent le maître, puis les fenêtres. Mais les carreaux du bas étaient dépolis et, au-dessus, ils ne pouvaient apercevoir que le haut des arbres et le ciel. Contre les vitres, il n'y avait ni mouche ni papillon. Bientôt tous les regards contemplèrent de nouveau le bonhomme en papier blanc.

LA MAUVAISE DIRECTION

Les eaux de pluie se sont accumulées au creux d'une dépression sans profondeur, formant au milieu des arbres une vaste mare, grossièrement circulaire, d'une dizaine de mètres environ de diamètre. Tout autour, le sol est noir, sans la moindre trace de végétation entre les troncs hauts et droits. Il n'y a, dans cette partie de la forêt, ni taillis ni broussailles. La terre est seulement couverte d'un feutrage uni, fait de brindilles et de feuilles réduites à leurs nervures, d'où émergent à peine par endroits quelques plaques de mousse, à demi décom-

posée. En haut des fûts, les branches nues se découpent avec netteté sur le ciel.

L'eau est transparente, bien que de couleur brunâtre. De menus débris tombés des arbres — branchettes, graines vidées, lambeaux d'écorce — se sont rassemblés au fond de la cuvette et y macèrent depuis le début de l'hiver. Mais aucun de ces fragments ne flotte, ni ne vient crever la surface, qui est uniformément libre et polie. Il n'y a pas le plus léger souffle de vent pour en troubler l'immobilité.

Le temps s'est éclairci. C'est la fin du jour. Le soleil est bas, sur la gauche, derrière les troncs. Ses rayons faiblement inclinés dessinent, sur toute la surface de la mare, d'étroites bandes lumineuses alternant avec des bandes sombres plus larges.

Parallèlement à ces raies, une rangée de gros arbres s'aligne au bord de l'eau, sur la rive d'en face ; cylindres parfaits, verticaux, sans branches basses, ils se prolongent vers le bas en une image très brillante, beaucoup plus contrastée que le modèle — qui par comparaison semble confus, peut-être même un peu flou. Dans l'eau noire, les fûts symétriques luisent comme s'ils étaient recouverts d'un vernis. Un trait de lumière raffermit encore leur contour du côté du couchant.

Pourtant ce paysage admirable est non seulement renversé, mais discontinu. Les rais de soleil qui hachurent tout le miroir coupent l'image de lignes plus claires, espacées régulièrement et perpendiculaires aux troncs réfléchis ; la vision s'y trouve comme voilée par l'éclairage intense, qui révèle d'innombrables particules en suspension dans la couche superficielle de l'eau. Ce sont les zones d'ombre seules, où ces fines particules sont invisibles, qui frappent par leur éclat. Chaque tronc est ainsi interrompu, à intervalles sensiblement égaux, par une série de bagues douteuses (qui ne sont pas sans rappeler l'original), donnant à toute

cette portion de forêt « en profondeur » l'aspect d'un quadrillage.

A portée de la main, tout près de la rive méridionale, les branches du reflet se raccordent à de vieilles feuilles immergées, rousses mais encore entières, dont la dentelure intacte se détache sur le fond de vase — des feuilles de chêne.

*

Un personnage, qui marche sans faire aucun bruit sur le tapis d'humus, est apparu sur la droite, se dirigeant vers l'eau. Il s'avance jusqu'au bord et s'arrête. Comme il a le soleil juste dans les yeux, il doit faire un pas de côté pour se protéger la vue.

Il aperçoit alors la surface rayée de la mare. Mais, pour lui, le reflet des troncs se confond avec leur ombre — partiellement du moins, car les arbres qu'il a devant soi ne sont pas bien rectilignes. Le contre-jour continue d'ailleurs à l'empêcher de rien distinguer de net. Et il n'y a sans doute pas de feuilles de chêne à ses pieds.

C'était là le but de sa promenade. Ou bien s'aperçoit-il, à ce moment, qu'il s'est trompé de route ? Après quelques regards incertains aux alentours, il s'en retourne vers l'est à travers bois, toujours silencieux, par le chemin qu'il avait pris pour venir.

*

De nouveau la scène est vide. Sur la gauche, le soleil est toujours à la même hauteur ; la lumière n'a pas changé. En face, les fûts droits et lisses se reflètent dans l'eau sans ride, perpendiculairement aux rayons du couchant.

Au fond des bandes d'ombre, resplendit l'image tronçonnée des colonnes, inverse et noire, miraculeusement lavée.

ALAIN ROBBE-GRILLET

FÉNELON ET LE TEMPS

I

Mais enfin, monseigneur, je pars, et peu s'en faut que je ne vole. A la vue de ce voyage, j'en médite un plus grand. La Grèce entière s'ouvre à moi ; le sultan effrayé recule ; déjà le Péloponèse respire en liberté, et l'église de Corinthe va refleurir... Je cherche cet aréopage où saint Paul annonça aux sages du monde le Dieu inconnu... Je cueille les lauriers de Delphes, et je goûte les délices du Temps... Je ne t'oublierai pas, ô île consacrée par les célestes visions du disciple bien-aimé ! ô heureuse Patmos, j'irai baiser sur la terre les pas de l'Apôtre, et je croirai voir les cieux ouverts !...

Rien de plus révélateur que cette lettre écrite de Sarlat en 1675 ou 1676 à quelque destinataire inconnu par le jeune Fénelon. On y surprend avec une netteté singulière le mouvement premier de son esprit, qui consiste à glisser avec une promptitude extraordinaire au delà du lieu et du moment actuels : « Je pars, et peu s'en faut que je ne vole. » Se détachant par une brusque secousse, l'imagination envahit non seulement l'avenir immédiat mais les futurs les plus éloignés et les plus vastes. Au voyage à Paris se substitue un voyage en Grèce. Fénelon se voit à Corinthe, à Delphes, à Patmos. Il éprouve déjà les sentiments que lui inspireront ces lieux. En un éclair la pensée a conçu et cueilli mille futurs. Rarement chez un jeune homme s'est révélée une telle aisance à franchir les limites du présent, un si avide besoin d'orner de formes sensibles les régions changeantes de l'avenir.

Comme plus tard le jeune Télémaque, le jeune Fénelon est déjà, pour toujours, un être que « les dieux tiennent en suspens[1] ». Son cœur est ce « cœur malade » qui « compte toujours pour rien ce qu'il a le plus désiré, dès qu'il le possède, et est ingénieux pour se tourmenter sur ce qu'il ne possède pas encore[2] ». Il est, dans le sens fort du terme, l'impatient, c'est-à-dire celui qui « rompt les branches pour cueillir le fruit avant qu'il soit mûr[3] ». D'où une double conséquence. D'un côté le moment où l'on vit apparaît vécu avec une rapidité alarmante. Il se consume dans l'acte même par lequel il se jette dans le futur. L'être humain n'est qu' « un demi-être[4] », une « ombre d'être ». Il ne peut jamais posséder de lui-même qu'une ombre et un fragment. Mais l'impatience et le regret ne font pas seulement évanouir le présent, ils jettent l'être dans un temps affectif, essentiellement anachronique, où les anticipations de l'avenir et les retours sur le passé contrastent cruellement avec ce mince présent dont on n'a pas le temps de jouir. De sorte que l'être fénelonien, « étrangement ingénieux à se chercher lui-même perpétuellement[5] », vit sans cesse dans un temps qui est un véritable « contre-temps[6] », qui est la négation d'une durée stable, constante, continue, la négation de toute permanence humaine.

« Tout ce qu'il fait à la hâte et à contre-temps, dit Mentor de l'homme impatient, est mal fait et *ne peut avoir de durée*, non plus que ses désirs volages. Tels sont les projets insensés d'un homme qui croit pouvoir tout, et qui se livre à ses désirs impatients pour abuser de sa puissance[7] ».

1. *Télémaque*, l. 18.
2. *Id.*
3. *Id.*
4. *Œuvres*, éd. Gaume, 1851, 10 vol., t. I, p. 96.
5. *Instructions et Avis*, I.
6. *Télémaque*, l. 18.
7. *Id*

Dès lors est-il étonnant que Fénelon se soit fait du temps humain la conception la plus pessimiste et la plus négative ? Pour lui « le temps est la négation d'une chose très réelle et souverainement positive, qui est la permanence de l'être [1] ». Le temps est essentiellement une « non-permanence ». C'est « la défaillance de l'être ou la mutation d'une manière en une autre [2] ». « Il est donc certain que tout est successif dans la créature, non seulement la variété des modifications, mais encore le renouvellement continuel d'une existence bornée. Cette non-permanence de l'être créé est ce que j'appelle le temps [3] ».

Cette non-permanence est une succession infinie de métamorphoses. L'être humain n'a jamais le temps d'être, il n'a jamais le temps que de devenir. Il n'existe que partie par partie, et chacune de ses parties où se réfugie un instant ce que misérablement il possède d'être n'existe que pour se transformer aussitôt en une parcelle d'existence si différente qu'entre elle et celle qu'elle remplace il n'y a ni continuité ni dépendance. C'est comme si, à chaque instant, l'être particulier que l'on devenait surgissait non du passé ou du futur, mais de l'intérieur même de l'instant par quelque action extra-temporelle. Aussi Fénelon accepte-t-il dans toute leur rigueur les théories de Descartes sur le temps. « Les instants n'ont entre eux aucune liaison réelle [4] ». « Je ne sais comment m'assurer que le moi d'hier est le même que celui d'aujourd'hui. Ils ne sont pas nécessairement liés ensemble [5] ». « De ce que nous étions hier, il ne s'ensuit pas que nous devions être encore aujourd'hui [6] ». « Chaque instant ayant sa création détachée et indépen-

1. *Traité de l'Existence de Dieu*, p. 2, ch. V; *Œuvres*, t. I, p. 78.
2. *Id.*
3. *Id.*
4. *Réfutation du Système du P. Malebranche*, ch. XIV.
5. *Œuvres*, t. I, p. 117.
6. *Instructions et Avis*, 18.

dante de la création des instants précédents, il s'ensuit que l'état de la créature dans un moment ne peut être une disposition réelle pour l'instant qui doit suivre ce premier[1] ». L'existence de la créature n'est donc pas une trame continue, elle est un « tissu de créations successives [2] », et chacune de ces créations constitue une apparition mystérieuse, quasi miraculeuse, de soi-même à soi-même, où l'être créé se découvre sans liaison réelle avec ce qu'il a été ou sera, indépendant du temps, dépendant de sa seule création présente.

Telle est une des faces de la fameuse théorie de la création continuée chez Descartes. Fénelon (comme presque tout son siècle d'ailleurs) l'adopte et la répète presque mot pour mot. Mais il lui donne une inflexion spirituelle et affective très différente de celle qu'on trouve chez Descartes. Chez celui-ci, l'appréhension instantanée de l'existence est un motif d'assurance et de joie. Il y a là la saisie d'une réalité ontologique sans doute extraordinairement restreinte, mais qui précisément se trouve merveilleusement fortifiée du fait qu'elle est enchâssée dans des bornes étroites et que Descartes, pour ainsi dire, n'a qu'à étendre la main pour toucher les murs qui abritent son existence instantanée. « Je pense, donc je suis. » Cela veut dire entre autres choses : J'existe ! Je coïncide avec le seul moment présent de ma pensée. Quelles que soient les incertitudes du passé et du futur, je suis certain d'exister dans l'acte de ma pensée présente. Elle m'enferme et je l'enferme. Je m'arrête en elle comme en l'assise de mon être et de ma science.

Mais pour Fénelon (comme auparavant pour Pascal) il ne saurait en être de même. L'être qui se surprend dans son existence actuelle se surprend ici dans un moment changeant. L'intuition fénelonienne n'est plus celle d'un moment arrêté, limité, illuminé tout entier du dedans

1. *Réfutation du Système du P. Malebranche*, ch. XIV.
2. *Traité de l'Existence de Dieu*, p. 2, ch. V; *Œuvres*, t. I, p 78.

par un acte de pensée. Elle révèle plutôt une déficience, une métamorphose. Le moment bouge, ondoie, remplit mal ses creux, passe comme une vapeur. C'est quelque chose d'indéterminé et d'informe qui glisse, à l'instant même où cela prend forme, dans un autre instant et dans une autre forme. L'instant fénelonien est donc essentiellement, à l'opposé de l'instant de Descartes, un instant fluant. C'est, si l'on veut, le devenir bergsonien. Mais la joie bergsonienne est aussi éloignée de l'expérience fénelonienne du temps que la joie cartésienne. Il n'est pas plus permis à Fénelon de tressaillir de plaisir à voir se renouveler par l'élan inventif chaque moment de la durée, qu'à goûter le bonheur de se fixer dans un moment de certitude apparemment immobile. Pour Fénelon, se sentir vivre, c'est se sentir s'écouler. La conscience de soi est la conscience d'un être qui s'évanouit de toute part, qui se perd et qui se perd de vue. L'être fénelonien ne peut dire simplement : Je pense, je suis ; car plus il se tâte, moins il se sent être :

Je ne suis pas, ô mon Dieu, ce qui est : hélas ! je suis presque ce qui n'est pas. Je me vois comme un milieu incompréhensible entre le néant et l'être : je suis celui qui a été ; je suis celui qui sera ; je suis celui qui n'est plus ce qu'il a été ; je suis celui qui n'est pas encore ce qu'il sera ; et dans cet entre-deux que suis-je ? un je ne sais quoi qui *ne peut s'arrêter en soi, qui n'a aucune consistance, qui s'écoule rapidement comme l'eau ;* un je ne sais quoi que je ne puis saisir, qui s'enfuit de mes propres mains, qui n'est plus dès que je veux le saisir ou l'apercevoir ; un je ne sais quoi qui finit dans l'instant même où il commence ; en sorte que je ne puis jamais un seul moment me trouver moi-même fixe et présent à moi-même pour dire simplement : Je suis. Ainsi ma durée n'est qu'une défaillance perpétuelle [1].

Et ailleurs, presque dans les mêmes termes :

En cet état, l'être libre et voulant doit se regarder sans cesse comme un demi-néant, comme un don toujours passager qui ne dure qu'autant qu'il se renouvelle, comme un demi-être qui

1. *Traité de l'Existence de Dieu*, p. 2, ch. V ; *Œuvres*, t. I, p. 78.

n'est que prêté ; comme un je ne sais quoi *sans consistance*, qui échappe dès qu'on veut le trouver ; comme un être *fluide et successif* qui ne subsiste jamais tout entier, dont les parties, pour ainsi dire, ne sont jamais ensemble, non plus que les flots d'une rivière [1]...

Rien de plus frappant, dans ces deux textes, que la substitution à la pensée claire, solide, consistante de Descartes, d'une pensée trouble, inconsistante et fuyante, qui, comme l'eau, se trouve incapable de s'arrêter en soi, de garder une forme.

De toutes les images ou métaphores qu'on rencontre dans l'œuvre de Fénelon, il n'en est pas de plus fréquente que l'image de l'eau. Comme pour les poètes ou penseurs analysés par Bachelard, l'eau est pour Fénelon l'élément universel. Elle est partout présente, dans le ruissellement sinueux du style, dans l'ondoiement des pensées. On la découvre le long de tous les rivages, parmi toutes les îles et les récifs entre lesquels Télémaque poursuit son destin nautique ; elle se répand et s'étend à l'intérieur même du cœur de Télémaque, qui est une autre mer, non moins fluide, non moins variable : « Toutes ces pensées contraires agitaient tour à tour son cœur, et aucune n'y était constante. Son cœur était comme la mer, qui est le jouet de tous les vents contraires [2] ». Le voyage de Télémaque est donc un voyage à l'intérieur de lui-même. La mer qu'il parcourt est sa propre existence, qui, comme toute existence humaine, est « fluide, divisible et successible [3] ». Pour qui n'a pas de Mentor, quelle épreuve singulière que d'aller ainsi à la recherche de soi-même, par une démarche errante et aberrante, qui éloigne en même temps qu'elle rapproche, qui fait de nous le caprice de la vague et de la passion, qui informe et qui déforme, qui transforme chaque délice en une amer-

1. *Œuvres*, t. I, p. 117.
2. *Télémaque*, l. 6.
3. *Traité de l'Existence de Dieu*, p. 2, ch. v.

tume, chaque déesse en une vapeur, qui ne nous laisse jamais la possibilité de prévoir ni de revoir, qui fait de l'existence une chaîne toujours défaite d'enchantements facilement dissipés !

Ainsi l'eau devient pour Fénelon le symbole de ce qu'il y a de plus troublé dans sa pensée ou dans son cœur. Elle représente une vie qui ne peut cesser d'être le jouet des passions. Il n'y a, semble-t-il, aucune autre destinée possible pour l'homme que cette course vagabonde, « sans cesse recommencée », où chaque moment s'efface et se refait au hasard des remous. De forme en forme l'existence se poursuit sans jamais posséder de forme. Elle a tour à tour toutes les formes, et dès lors elle n'en a aucune. Issue de l'informe, elle se perd dans l'informe. L'être fénelonien est comme Alcibiade, à qui Timon disait : « Vous êtes un Protée qui prenez indifféremment toutes les formes les plus contraires, parce que vous ne tenez à aucune [1] ».

A ce point la pensée de Fénelon apparaît comme une des plus douloureuses ou au moins comme une des plus vaines qui soient. Car c'est la pensée d'un être qui se voit voué à se chercher sans trêve et qui se voit interdire pour toujours de se retrouver ou de se contenter de soi. A la folie des espoirs s'ajoute, en effet, la souffrance des regrets. Le passé n'est pas moins douloureux à explorer que l'avenir. Ce qu'il nous révèle n'est pas seulement le péril ou la honte des retours en arrière, c'est encore la fausseté de notre être qui, se démentant de moment en moment, ne peut jamais redécouvrir de soi qu'un souvenir infidèle : « Je ne saurais guère rien dire qui ne me paraisse faux un moment après [2] ». « Dès que je veux dire quelque chose de moi en bien ou en mal, en épreuve ou en consolation, je le trouve faux en le disant, parce que

1. *Dialogues des Morts*, 18.
2. *Lettres spirituelles*, 194 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 589.

je n'ai aucune consistance en aucun sens»[1]. «Gardez-vous bien de dire : Demain nous irons nous divertir dans tel jardin ; l'homme d'aujourd'hui ne sera point celui de demain ; celui qui vous promet maintenant disparaîtra tantôt ; vous ne saurez plus où le prendre pour le faire souvenir de sa parole ; en sa place, vous trouverez un je ne sais quoi qui n'a ni forme ni nom, qui n'en peut avoir, et que vous ne sauriez définir deux instants de suite de la même manière»[2]. D'un moment à l'autre nous devenons donc pour nous (et pour les autres) un être méconnaissable, un «fantasque», une espèce de mensonge. L'être que nous étions, en s'enfonçant dans le passé, s'est enfoncé dans le faux. Aussi Fénelon est-il, de tous les écrivains français, celui qui diffère le plus de Proust. Pour lui le temps se perd bien définitivement, et cette perte s'accomplit, non dans l'oubli, ce qui laisserait encore un recours, mais dans le mensonge. A mesure que nous vivons, ce que nous étions est irrémédiablement démenti par ce que nous devenons. L'être fénelonien vit ce démenti de soi en chaque seconde de sa durée. Il ne peut consister qu'en son inconsistance. Il ne peut exister qu'en éprouvant continuellement son défaut d'être.

Nul remède, semble-t-il, pas même l'espérance. Fénelon ne peut dire comme Bossuet : «Cette vie que nous ne possédons jamais que par diverses parcelles qui nous échappent sans cesse, se nourrit et s'entretient d'espérance»[3]. C'est que, pour Fénelon, à elle seule, l'espérance ne fait qu'aggraver et non réparer notre sentiment de fragmentation et de fuite. Le désir du bonheur est un malheur. Mais alors plus aucun recours ne reste :

1. *Lettres spirituelles*, 178 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 580.
2. *Le Fantasque ; Opuscules composés pour l'éducation du duc de Bourgogne.*
3. Bossuet, *Deuxième Sermon pour le dimanche de la Quinquagésime.*

... Sur quoi est-ce que je fonde le repos de mon cœur ? Si c'est sur mon salut, c'est sur le sable mouvant, non par l'incertitude des promesses de Dieu, mais par l'incertitude qui vient de ma propre fragilité. Puis-je apaiser mon cœur, puis-je respirer, puis-je vivre, *si je ne m'appuie que sur une espérance* si incertaine de ma part, quoique très certaine de la part de Dieu ? Sera-ce l'incertitude qui nourrira mon cœur ? Eh ! c'est elle qui le rongerait [1].

Ma force m'abandonne : je ne sens plus que faiblesse, qu'impatience, que désolation de la nature défaillante, que tentation de murmure et de désespoir. Qu'est devenu le courage dont je me piquais, et qui m'inspirait tant de confiance en moi-même ? Hélas ! outre mes maux, j'ai encore à supporter la honte de ma faiblesse et de mon impatience. Seigneur, vous attaquez mon orgueil de tous côtés ; vous ne lui laissez *aucune ressource* [2].

Ces dernières lignes, écrites pour une personne qu'il dirigeait, Fénelon les écrivait aussi pour lui-même. L'être qui se cherche et qui se perd continuellement vit d'une existence si défaillante, si humiliée, si dénudée par les tempêtes du temps, que plus aucune ressource ne lui reste, sinon celle des âmes qui se rendent compte enfin qu'il n'y a plus d'espoir et qu'elles n'ont plus de ressource : « Il faut se voir pauvre, se sentir corrompu et injuste, ne trouver en soi que misère, en avoir horreur, désespérer de soi [3] »...

II

Désespérer de soi ! C'est à cela qu'aboutit le mouvement premier de la pensée fénelonienne. Renoncement de l'espèce la plus grave, renoncement total même, puisqu'il oblige à désespérer du futur comme du passé, à désespérer de la durée humaine et même du salut

1. *Lettres au P. Lami sur la Grâce et la Prédestination*, 5.
2. *Méditations pour un Malade*, 10.
3. *Lettres spirituelles*, 184.

éternel. Et dès lors aussi ce renoncement est une réduction extraordinaire de soi-même à l'être momentané, à l'être emprunté, au demi-être que, par un don toujours éphémère et toujours réitéré, Dieu nous accorde d'avoir en chaque moment indépendant. Par cet acte de résignation absolue, il s'agit donc d'abdiquer toute volonté propre, tout intérêt personnel, tout amour de soi, et par conséquent aussi tout rapport de fidélité ou de confiance avec le passé ou l'avenir. Bien plus, il s'agit de devenir insensible au vide creusé en nous par la carence du passé ou l'absence du futur. « Arrachez-moi donc à moi-même. Plus de retours d'amour-propre, plus de désirs inquiets, plus de crainte ni d'espérance pour mon propre intérêt [1] ». Comprenons donc bien de quoi il s'agit essentiellement : d'un acte de *désappropriation* par lequel l'homme enfin renonce à se donner une durée, une destinée ou, comme dit Fénelon, une « providence propre [2] ». « Il ne faut non plus se troubler par la prévoyance de l'avenir que par les réflexions sur le passé [3] ». Il ne faut ni prévenir ni retenir. « Ne pensez ni au passé qui vous trouble, ni à l'avenir que vous voudriez assurer pour la consolation de votre amour-propre [4] ».

Alors l'homme délivré de son inquiétude sur l'avenir, de ses retours sur le passé, entre dans une région de paix et de silence, qui est faite d'absence de toute conscience du temps. Une pause se fait dans le mouvement fébrile et multiple par lequel on tâchait de vivre à la fois en avant et en arrière. La rumeur du temps s'apaise. Le flux incertain de la durée fait place à une espèce de calme où l'on se saisit « immobile au milieu des vagues [5] »,

1. *Entretiens affectifs*, 9.
2. *Lettres spirituelles*, 235 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 610.
3. *Id.*, 188 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 586.
4. *Id.*, 433 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 698.
5. *A Mme Guyon*, 30 avril 1689 ; *Corr. Fénelon-Guyon*, éd. Masson, p. 124.

« en suspens, comme si on était en l'air [1] ». Et, dans un sens, on peut appeler cet état de quiétude un état intemporel, puisqu'il nous détache complètement du souci de notre durée. Mais, dans un autre sens, il n'en est pas de plus temporel, puisqu'il nous appelle à saisir, non point ce qu'il y a d'irréel dans le temps, c'est-à-dire le passé et l'avenir, mais ce qui s'y trouve d'authentiquement actuel, ce qui nous est donné au moment où il nous est donné. Dans l'œuvre directrice de Fénelon, il est peu de passages aussi nombreux que ceux où il recommande d'accueillir le présent comme le don sans cesse renouvelé de Dieu. Aussi pour lui la doctrine de la création continuée prend ici une valeur nouvelle (très proche de la pensée salésienne), où il ne s'agit plus seulement d'affirmer l'incapacité de l'homme à se fonder une vraie durée, mais la générosité de l'acte créateur, manifeste en chaque moment créé. La créature qui renonce à s'occuper de son destin, qui se contente d' « emprunter l'existence [2] », devient donc extraordinairement attentive à ce mouvement créateur et conservateur par lequel la vie et le temps se renouvellent perpétuellement en elle. Elle ne vit plus « à contre-temps [3] », en devançant ou en retardant le temps de Dieu. Elle vit dans le seul temps qui lui soit donné, elle est fidèle « à la lumière du moment présent [4] ».

Cette fidélité au seul moment présent est recommandée en cent endroits différents par Fénelon. Elle s'y trouve toujours appuyée par les mêmes textes de l'Écriture :

Nos prévoyances ne servent qu'à nous inquiéter. Obéissez chaque jour ; l'obéissance de chaque jour est le véritable pani quotidien. Nous sommes nourris comme Jésus-Christ de la

1. *A Mme Guyon*, 30 avril 1689 ; *Corr. Fénelon-Guyon*, éd. Masson, p. 124.
2. *Traité de l'Existence de Dieu*, p. 2, ch. II.
3. *Lettres spirituelles*, 333 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 661.
4. *Œuvres*, t. I, p. 213.

volonté de son Père, que la Providence nous apporte dans le moment présent. La main céleste est encore la manne ; on ne pouvait en faire provision ; l'homme inquiet et défiant qui en prenait pour le lendemain la voyait aussitôt se corrompre [1].

A chaque jour suffit son mal, et l'âme laisse le jour de demain prendre soin de lui-même [2].

Vivez comme à l'emprunt [3].

Contentons-nous donc de suivre, sans regarder plus loin, toute la lumière qui nous est donnée de moment à autre. C'est le pain quotidien ; Dieu ne le donne que pour chaque jour. C'est encore la manne [4]...

C'est tenter Dieu que de faire provision de manne pour deux jours ; elle se corrompt. Vous n'avez point aujourd'hui la grâce de demain ; elle ne viendra qu'avec demain lui-même. Moment présent, petite éternité pour nous [5].

Combien différente est cette quiétude de l'anxiété janséniste ! Mais pourtant comme elle y ressemble, au moins dans ses prémisses ! Comme elle semble l'état d'un être qui, pour y parvenir, a dû passer par quelque équivalent de l'angoisse cyranienne ! Pour Saint-Cyran comme pour Fénelon, chaque moment de grâce est indépendant de tout autre. Mais, aux yeux du Janséniste, ceci entraîne la plus grande inquiétude qui soit : celle de ne jamais savoir si par-delà le moment présent un autre moment ne viendra pas, qui ne sera pas de grâce mais de chute. En chaque moment il faut donc, avec crainte et tremblement, interroger les conduites du passé et les mystères de l'avenir. Aucune certitude ne se découvre dans cette double étendue temporelle. Aussi le moment de foi janséniste est-il toujours profondément troublé par des sentiments qui lui sont extérieurs, qui l'orientent vers un futur insondable, déjà arrêté dans

1. *Lettres spirituelles*, 187 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 585.
2. *Id.*, 56 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 518.
3. *Instructions et Avis*, 32 ; *Œuvres*, t. VI, p. 142.
4. *Id.*, 23 ; *Œuvres*, t. VI, p. 145.
5. *Lettres spirituelles*, 158 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 570.

un passé insondable. Épreuve tragique qui est celle de tout chrétien, mais plus particulièrement de celui qui, se préoccupant par-dessus tout de son propre salut, passionnément intéressé à savoir ce qui adviendra finalement de lui-même, écartèle son âme tout au long du temps, dans une inquiète recherche d'une éternité personnellement convoitée. Telle est peut-être l'épreuve vécue par Fénelon lui-même, vécue jusqu'à l'extrême de l'inquiétude, jusqu'à ce point où, désespérant de soi, mourant à soi, renonçant même, s'il est nécessaire, à son avenir éternel, il s'est réduit à n'être plus qu'une sorte de lieu de passage où de moment en moment la grâce prend corps. Alors, dans cet « oubli de soi », sorte de creux laissé dans l'âme par la disparition de toute conscience temporelle et personnelle, il n'y a plus que le sentiment d'une présence lumineuse, l'apparition de l'Être infiniment actuel qui est en nous, en tout, qui nous fait nous et qui fait tout. A la conscience de notre incomplétion dans le moment et de notre dispersion dans le temps succède celle d'une plénitude, d'une simultanéité immense :

> Aimer Dieu pour lui-même, c'est l'aimer pour la totalité immense, c'est l'aimer à cause des réalités infinies qu'il y a en lui, quoiqu'on ne puisse jamais les voir dans toute leur étendue... C'est aimer sans mesure l'Être sans bornes. C'est cet amour qui dilate, qui élève, qui donne une espèce d'immensité à l'âme [1]...

Assurément nous sommes là au seuil de la voie mystique le long de laquelle Mme Guyon voulait entraîner Fénelon. Au seuil de cette voie, il n'y a rien d'autre qu'un moment extra-temporel où, dans la disparition du temps et du moi, tout au fond de la créature sans espoir, se découvre une réalité immense, inespérée. Alors le désespoir se change en amour, le « désespoir du pur amour [2] ».

1. *Entretiens de Fénelon et de M. de Ramsai.*
2. *Explications des Articles d'Issy*, éd. Chéruel, p. 126.

Il consiste dans un « oubli de tout ce qui n'est point la chose aimée, où toute réflexion s'évanouit, et où l'on ne voit que le moment présent, comme s'il était une espèce d'éternité. On aime sans penser que l'on a aimé, on aime sans prévoir si on aimera, on aime et on ne sait qu'aimer... L'âme est rassasiée, perdue, incapable de désirer, et indifférente sur tout ce qui n'est pas le moment présent, au delà duquel il n'y a plus rien pour elle [1] ».

Par l'acte du pur amour l'être fénelonien se trouve et s'abolit dans un moment éternel qui « l'affranchit de la loi du temps [2] » et du tourment de ses incertitudes : « Laissons faire Dieu, et ne songeons qu'à mourir sans réserve au moment présent, comme si c'était l'éternité tout entière [3] ».

Éternité qui pourtant ne s'exerce que sur un moment éphémère ; « *petite* éternité », au bout de laquelle naît un nouvel instant, une nouvelle petite éternité. Chaînes de grâces éternelles se manifestant tour à tour dans une chaîne d'instants. Grâces qui toutes découlent de l'éternité, mais dont chacune est destinée à un moment humain particulier pour lui donner son inflexion propre. C'est Dieu qui nous crée en chaque instant, mais qui crée aussi en nous les modifications de chaque instant. Les créatures « reçoivent à tout moment leur activité comme leur être [4] ».

Aussi ne s'agit-il pas seulement pour l'âme chrétienne d'accepter à tout moment la réalité prodigieuse de Dieu et le don général de l'existence, mais encore d'accepter la forme particulière de réalité et d'existence que Dieu lui destine pour ce moment particulier : « Allons selon que Dieu nous mène, au jour la journée, mettant chaque moment à profit, sans regarder plus loin [5] ». Dieu nous

1. *Explications des Articles d'Issy*, éd. Chéruel, pp. 20-21.
2. *A Mme de Maintenon*, 1er janvier 1693 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 497.
3. *Lettres spirituelles*, 169 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 576.
4. *Entretiens de Fénelon et de M. de Ramsai*.
5. *A Mme de Maintenon*, 23 février 1691 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 492.

mène donc au jour la journée, il ne nous réserve de lui-même que ce qu'il veut nous donner présentement et nous devons être prêts à recevoir de lui toutes les variations d'être successives qu'il lui convient de nous conférer moment après moment. Aussi ce qui faisait notre faiblesse et notre malheur fait-il maintenant notre vertu et notre joie. Quand nous ne pensions qu'à nous-mêmes, nous n'éprouvions qu'inquiétude à nous sentir informes, inconsistants, livrés à la défaillance perpétuelle de la durée. Le remède est de vivre cette informité et cette inconsistance jusqu'à l'extrême, de n'opposer plus la moindre résistance à cette fluctuation incessante qui, nous transformant de moment en moment, nous dépouille de toutes caractéristiques propres et remplace incessamment ce que nous sommes par ce que Dieu nous fait devenir. Toute la vie spirituelle ne consiste plus qu'à savoir céder à ces impulsions, qu'à épouser ces mouvements, qu'à adopter ces colorations successives de l'amour. Pour vivre ce nouveau temps, à mesure qu'il s'accomplit et qu'il se change, il faut une sorte d'agilité paisible, de souplesse passive. « Comptez que l'essentiel de votre état est une souplesse infinie », disait Mme Guyon à Fénelon [1]. La souplesse devient en effet, chez celui-ci, le centre mouvant de la vie spirituelle ; c'est comme un acquiescement continu, merveilleusement flexible, à la modulation changeante que Dieu fait résonner en lui :

Cet état passif ne suppose aucune inspiration extraordinaire ; il ne renferme qu'une paix et une souplesse infinie de l'âme pour *se laisser mouvoir à toutes les impressions de la grâce*... L'âme dans l'amour intéressé, qui est le moins parfait, a encore un reste de crainte intéressée qui la rend moins légère, moins souple et moins mobile, quand le souffle de l'esprit intérieur la pousse. L'*eau* qui est agitée ne peut être claire, ni recevoir l'image des objets voisins ; mais une eau tranquille devient comme la glace pure d'un miroir. Elle reçoit sans altération toutes les images des divers objets, et elle n'en garde aucune. L'âme pure et

1. *Correspondance Fénelon-Guyon*, p. 39.

paisible est de même. Dieu y imprime son image et celle de tous les objets qu'il veut y imprimer : *tout s'imprime, tout s'efface.* Cette âme n'a aucune forme propre, et elle a également toutes celles que la grâce lui donne. Il ne lui reste rien, et tout s'efface comme dans l'eau [1]...

Ainsi réapparaît le thème de l'eau, consubstantiel à Fénelon, et en lequel se retrouvent symboliquement pour lui tous les traits, tragiques aussi bien qu'heureux, de la nature temporelle de l'homme :

Regardons maintenant ce qu'on appelle l'eau ; c'est un corps liquide, clair et transparent. D'un côté, *il coule, il échappe, il s'enfuit* ; de l'autre, *il prend toutes les formes* des corps qui l'environnent, *n'en ayant aucune par lui-même*... Qui est-ce qui a pris le soin de choisir une si juste configuration de parties, et un degré si précis de mouvement, pour rendre l'eau *si fluide, si insinuante, si propre à échapper, si incapable de toute consistance,* et néanmoins si forte pour porter et si impétueuse pour entraîner les plus pesantes masses [2] ?

Passage merveilleux où Fénelon nous fait, en décrivant l'eau, le portrait le plus nuancé de sa propre faiblesse et de sa propre force ; bien plus encore ! où la philosophie de l'existence se transpose secrètement en son exact équivalent métaphorique.

La pensée est devenue poésie. Poésie qui est celle même du temps, puisque cette fluidité, cette insinuance, cette inconsistance, ces effacements toujours suivis de reprises, cette informité multiforme enfin sont les caractéristiques mêmes du temps humain. Temps humain qui, à force de docilité et de ductilité, devient une sorte de temps divin, de temps vécu par Dieu à travers l'homme :

... O mon Dieu !... défaites tout pour tout refaire. Que votre créature soit toute nouvelle, et qu'il ne reste aucune trace de l'ancien plan. Ayant alors tout effacé, tout défiguré, tout réduit à un pur néant, je deviendrai en vous toutes choses, parce que je ne serai plus en moi rien de fixe. Je n'aurai aucune consistance, mais je prendrai dans votre main toutes les formes qui convien-

1. *Maximes des Saints,* art. 30.
2. *Traité de l'Existence de Dieu,* p. I, ch. II.

dront à vos desseins. C'est par l'anéantissement de mon être propre et borné que j'entrerai dans votre immensité divine [1].

Abandonnez-vous à cette vicissitude qui donne tant de secousses à l'âme, et qui, en l'accoutumant à *n'avoir ni état fixe ni consistance, la rend souple et comme liquide pour prendre toutes les formes* qu'il plaît à Dieu. C'est une espèce de fonte du cœur. *C'est à force de changer de formes qu'on n'en a plus à soi.* L'eau pure et claire n'est d'aucune couleur ni d'aucune figure : elle est toujours de la couleur et de la figure que lui donne le vase qui la contient. Soyez de même en Dieu [2].

III

A ce point, la figure de l'être fénelonien est devenue quelque chose de presque insaisissable, une figure sans figure, une sorte de transparence fuyante, à l'intérieur de laquelle se succèdent les jeux prismatiques de la grâce.

Mais dès lors aussi un renversement singulier apparaît dans les relations entre l'âme et Dieu. Au début l'âme se manifestait comme une entité essentiellement changeante et successive en face de l'intemporalité divine. Pire encore, l'âme se révélait alors comme multipliant follement par son inquiétude la pluralité d'une durée fluctuante en contraste absolu avec la permanence de l'éternité. Mais maintenant les rôles semblent curieusement changés. Dans l'âme du quiétiste, ce qui se succède, ce qui se remplace, ce qui varie, enfin tout ce qui y apparaît de temporel, c'est précisément l'action divine. Dieu se révèle maintenant, non seulement comme le générateur de la durée successive, mais comme un Dieu aux opérations elles-mêmes successives ; « enchaînement de grâces, qui entrent, comme les anneaux d'une chaîne, les unes dans

1. *Entretiens affectifs*, 2 ; *Œuvres*, t. VI, p. 54.
2. *Lettres spirituelles*, 337 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 663.

les autres [1] ». Et l'homme, d'autre part, reposant au sein de sa quiétude, d'une humeur toujours égale dans les transformations dont il est passivement le sujet, semble avoir atteint à un état aussi différent que possible de sa successivité originelle ; un état étrangement permanent, de durée non successive, sur le fond duquel viendrait s'appliquer le mouvement du divin. Par un renversement paradoxal, c'est à présent le temps de Dieu qui déferle et qui coule, c'est le temps de l'homme qui s'immobilise :

L'âme se repose quand elle ne veut plus rien par son propre mouvement, qu'elle n'est plus agitée par aucun désir, et qu'elle se délaisse au *mouvement divin*. Celui qui est dans un vaisseau au milieu du vent et des vagues se repose, parce qu'*il ne se donne par lui-même aucun propre mouvement*. C'est ainsi que je conçois le repos [2].

On voit donc où tend enfin la pensée fénelonienne ; à faire que Dieu soulage l'homme du poids du temps ; ou plutôt à faire en sorte que l'homme, ayant déposé par un sacrifice entier le fardeau de son amour-propre et de son inquiétude au pied de Dieu, celui-ci assume cette charge, assume le temps, comme le Christ assume les péchés du monde. Délivré de sa condition temporelle, l'homme pourrait vivre alors dans un état habituel, intemporel, de pur amour. Tendance de bien des mystiques, tendance qu'encourageaient en Fénelon l'influence et l'enseignement de Mme Guyon ; tendance, cependant, à laquelle il s'est efforcé de résister et qu'il a voulu tempérer par toutes les nuances de sa propre théologie. Car il n'a jamais voulu soutenir, après tout, que le mystique puisse atteindre à une authentique permanence. Il ne s'agit pas de supprimer le temps, mais d'en éliminer le mal, de transformer la durée maladive-

1. *Instructions et Avis*, 33 ; *Œuvres*, t. VI, p. 146.
2. *A Mme Guyon*, *Correspondance Fénelon-Guyon*, p. 84.

ment discontinue du désir intéressé en le temps continu de l'amour. Si un jour, écrivant à Mme de Maintenon, Fénelon s'est laissé aller à dire que, par l'abnégation de la volonté, « nous devenons en quelque sorte comme Dieu, immobiles et éternels [1] », il a le plus souvent insisté sur le fait que la permanence du contemplatif n'est qu'une permanence apparente. « Cette disposition paisible et permanente n'est tout au plus qu'un tissu d'actes très fréquents, qui ont peu d'interruptions et qui n'en ont point de sensibles [2] »... « ... Actes si paisibles et si uniformes, que ces actes quoique très réels, très successifs et même interrompus, leur paraissent [aux contemplatifs] ou un seul acte sans interruption, ou un repos continuel [3] ». L' « immobilité de l'âme », même en ces états les plus parfaits, n'est donc qu'une pure apparence. Elle n'est nullement l'extase perpétuelle dont Bossuet imputait à Fénelon de se faire le défenseur. L'homme n'a pas éludé le temps. Celui-ci ne cesse pas de se composer d'une multiplicité infinie d'actes successifs. Mais cette succession n'est plus discontinue et, par conséquent, douloureuse et tragique. Elle n'opère plus « par secousses marquées [4] », mais avec une sorte de simplicité insidieuse, d'infinie souplesse transitive où l'on glisse imperceptiblement du multiforme à l'uniforme. L'être que l'on devient reste transitoire sans doute, mais en lui tout se calme, s'insensibilise. De son trajet à travers le temps ne subsiste plus « aucune trace durable et fixe [5] ». Plus de souvenirs ni de désirs. « La foi et l'espérance se concentrent dans l'amour [6] ». Et ainsi l'on procède, sans plus rien conserver, sans plus rien espérer, à l'intérieur

1. *A Mme de Maintenon*, 1er janvier 1693 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 497.
2. *Explications des Articles d'Issy*, p. 48.
3. *Maximes des Saints*, art. 29.
4. *Id.*, art. 11.
5. *Id.*, art. 13.
6. *Explications des Articles d'Issy*, p. 62.

de Dieu, vers Dieu, d'une allure si continue qu'elle en devient toute insensible :

Un mouvement, pour être sans secousse, n'en est pas moins un réel mouvement ; au contraire, il en est plus uni, plus continuel et plus régulier [1].

Fénelon s'efforce donc, non de supprimer le temps, mais d'en unifier l'écoulement, d'en adoucir la pente. Le temps devient une fois de plus quelque chose d'essentiellement liquide. L'être humain s'abandonne à sa « continuelle fluidité [2] ».

Il me semble que je me suis embarqué sur un fleuve rapide qui descend vers le lieu où je dois aller ; je n'ai qu'à ne me laisser pas accrocher ni aux branches des arbres, ni au sable, ni aux rochers qui bordent le rivage. Le cours du fleuve fait le mien, et je n'ai qu'à ne pas m'arrêter [3].

Le courant des eaux est donc devenu « le courant de la grâce [4] ». Cours de plus en plus uniforme d'un fleuve presque sans paysage, où les rocs, les branches et le sable ne sont que des obstacles auxquels il ne faut point s'accrocher. Par la mort continue de soi, l'existence se trouve peu à peu réduite à une apparence irréelle, insipide, incolore, que traverse, sans s'y arrêter, un personnage au pas somnolent. Le chenal divin semble avoir drainé tout ce qui aux alentours pouvait avoir quelque vie ou quelque charme, et dès lors il n'y a plus, à perte de vue, qu'une sorte de désert sans intérêt au milieu duquel serpente le filet d'une eau avare. Lisons ces derniers passages, étrangement modernes, où Fénelon, comme Biran ou Gide, semble tenir le journal de sa fluidité et de son assèchement :

1. *Explications des Articles d'Issy*, p. 141.
2. *Traité de l'Existence de Dieu*, p. 2, ch. v.
3. *Correspondance Fénelon-Guyon*, p. 330.
4. *Id.*

Pour moi, je suis dans une paix sèche, obscure et languissante ; sans ennui, sans plaisir, sans pensée d'en avoir jamais aucun ; sans aucune vue d'avenir en ce monde ; avec un présent insipide et souvent épineux ; avec un je ne sais quoi qui me porte, qui m'adoucit chaque croix, qui me contente sans goût. C'est un entraînement journalier, cela a l'air d'un amusement par légèreté d'esprit et par indolence. Je vois tout ce que je porte ; mais le monde me paraît comme une mauvaise comédie, qui va disparaître dans quelques heures. Je me méprise encore plus que le monde ; je mets tout au pis-aller ; et c'est dans le fond de ce pis-aller pour toutes les choses d'ici-bas que je trouve la paix [1].

Je ne vois rien qui soulage mon cœur ; et si vous me demandiez ce qu'il souffre, je ne saurais vous l'expliquer. Je ne désire rien ; il n'y a rien que j'espère ni que j'envisage avec complaisance. Mon état ne me pèse point, et je suis surmonté des moindres bagatelles. D'un autre côté, les moindres bagatelles m'amusent ; mais le cœur demeure sec et languissant. Dans le moment que j'écris ceci, il me paraît que je mens. Tout se brouille. Dans ces changements perpétuels, je ne sais quoi ne change point, ce me semble [2].

Je hais le monde, je le méprise, et il me flatte néanmoins un peu. Je sens la vieillesse qui avance insensiblement, et je m'accoutume à elle, sans me détacher de la vie. Je ne trouve en moi rien de réel, ni pour l'intérieur, ni pour l'extérieur. Quand je m'examine, je crois rêver : je me vois comme une image dans un songe [3].

Il n'y a que la mort de l'esprit qui rend indifférent à la mort du corps, lors même qu'on n'en est pas directement occupé. Sainte Monique disait à son fils Augustin : « Mon fils, il n'y a plus rien qui me plaise en cette vie ; je ne sais plus ce que je fais ici-bas, ni pourquoi j'y suis, *toute espérance y étant éteinte pour moi* [4] ».

Les heures et les jours *coulent* en paix *sèche* [5]...

Le temps fénelonien se perd dans les sables, devient du sable. Dieu et le désert finissent par en boire toute l'eau.

GEORGES POULET

1. *Lettres spirituelles*, 256 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 625.
2. *Id.*, 290 ; *Œuvres*, t, VIII, p. 640.
3. *Œuvres*, t. VII, p. 348.
4. *Lettres spirituelles*, 151 ; *Œuvres*, t. VIII, p. 567.
5 *Id.*, 298.

PARPAGNACCO
(Suite et fin)

Poveretta ! J'ai su depuis à quoi elle avait passé son temps, ce soir-là, comment, en rentrant chez elle, elle était montée tout droit sur l'*altana*, ne voulant voir personne.

On appelle « altana », à Venise, ces petites terrasses en bois, en haut des maisons, parmi les toits. On s'y installe par le beau temps, pour les repas, et pour le *pisolo*, qui est la sieste. Depuis longtemps, Mina avait pris l'habitude de se réfugier sur l'altana pour être tranquille et fumer des cigarettes. Et, ce soir-là, il faisait très doux. Elle s'était allongée dans une chaise longue.

Poveretta ! Par-delà les toits, au bout de la faille d'une calle, elle apercevait un coin de campo et des gens assis à la terrasse d'un petit café. Ils avaient l'air heureux. Mais elle ? Rien ne lui était plus de rien, la pauvre ! Les gestes du garçon étaient comme des gestes de danse, mais... Tout se dessinait sûrement comme sous un projecteur. Autrefois, c'était si joyeux ! Mais rien ne lui était plus de rien depuis qu'elle avait eu cet enfant. Et on allait le lui prendre !

L'enfant était caché chez la vieille nourrice. Mais il allait falloir renoncer à l'enfant. Et à quoi bon penser encore à ce joueur d'harmonica, puisque ce n'était pas de lui qu'elle avait eu un enfant, mais de ce grand voyou...

Elle aurait dû partir avec le petit joueur d'harmonica. Mais... Il se tenait un peu à l'écart d'un compagnon qui,

lui, pinçait de la guitare en souriant à la foule; et pas une fois le petit joueur d'harmonica n'avait levé les yeux sur personne.

Quand le guitariste s'était interrompu pour faire la quête, il avait enfin regardé les plus proches de ceux qui l'entouraient, avec une insolente nonchalance, ensuite il s'était mis à examiner ses ongles en les faisant claquer contre celui de son pouce.

Comme elle serait bien partie avec lui ! Mais c'était un autre qui était venu un peu plus tard, pas ce jour-là; de cet autre elle avait eu un enfant et, depuis, le malheur n'avait fait que grandir. Depuis il ne cessait, cet autre, de la poursuivre partout. M. Gino Montini s'était fait son protecteur, mais quel protecteur était-ce là, devant lequel, en silence, elle tremblait autant que devant l'autre? Non, il fallait courir chez la nourrice, prendre l'enfant, partir avec lui jusqu'à la Marittima et monter à bord du bateau qui serait le premier à partir pour le pays le plus lointain. On lui avait toujours dit que les marins ont bon cœur...

Le lendemain et le surlendemain, il ne se passa rien de remarquable. Puis arriva le dernier jour : il était vraiment temps d'agir.

Je tirai le rideau qui cachait mes poupées, j'en pris une, qui était Lucinda, et je l'enveloppai soigneusement dans un mouchoir. Là-dessus, je me mis à déjeuner.

Il était huit heures du matin.

Jamais je ne m'étais senti l'esprit plus calme. Je n'étais même pas surpris de la facilité avec laquelle les choses étaient en train de se passer. Cela me semblait tout naturel. Il n'y avait rien de dramatique là-dedans.

Après le déjeuner et la toilette — je dois dire que je pris tout mon temps — et quelques mots échangés avec Patrick, qui croyait avoir découvert la demeure de Morosina et avait l'intention de se poster non loin pour

épier la jeune fille, je revêtis mes meilleurs habits et me fis conduire en barque jusqu'à la Piazza.

Je voulais revoir encore un fois les pigeons.

J'avais laissé de côté le petit livre de Saint-Réal, qui décidément ne servait plus à rien, et, à sa place, j'avais glissé dans ma poche la petite poupée.

Le ciel était fort beau. La journée serait radieuse. Je me sentais solide, en bonne santé, résolu.

Cependant que, dans un état d'esprit d'une agréable légèreté, j'assistais au gracieux spectacle des pigeons fondant de partout sur le grain, M. Gino Montini s'apprêtait à ouvrir sa boutique. Or il s'aperçut que Parpagnacco n'était pas là.

Il l'appela à mi-voix : « Parpagnacco ! » Mais Parpagnacco ne répondit pas, et M. Gino Montini se sentit pâlir. « Ça va encore recommencer ! » se dit-il.

D'un pas mal assuré, il s'avança jusqu'à la table qui lui servait de bureau, se laissant tomber sur sa chaise ; il se prit la tête entre les mains. *Perbacco !* Et Mina qui était en retard !

M. Gino Montini se leva enfin. Il prit dans sa poche un grand mouchoir avec lequel il essuya la moiteur de son front. Et c'est alors qu'il aperçut, glissée sous la porte, une grande enveloppe orange pâle.

Il changea aussitôt de visage et se précipita pour la prendre. Alors quoi ? Encore !

Ses mains tremblaient légèrement. Il sortit de l'enveloppe une grande feuille blanche, couverte de caractères d'imprimerie découpés dans le *Gazzettino* et collés : toujours les mêmes injures.

Il se mit à jurer tout bas, le plus grossièrement du monde. Mais il souriait. Parbleu ! c'était bien comme les autres fois, les mêmes accusations infâmes contre sa femme et contre Mina. Ah ! quand elles verraient cela ! Mais il souriait toujours.

Il plia la lettre, la remit dans l'enveloppe qu'il posa sur son bureau bien en évidence, puis il ouvrit la boutique, en se disant encore une fois que Mina était bien en retard.

Eh oui ! Mina était en retard.

La petite Mina n'avait pas du tout envie de se rendre à la boutique ce matin-là. Elle avait passé la nuit presque entière sur l'altana à fumer des cigarettes en pensant toujours aux mêmes choses. Rien ne lui était plus de rien. Et il y avait cet enfant qu'on allait lui prendre. *Poveretta !*

C'était à cause de toutes ces pensées qu'elle était en retard et aussi parce qu'elle voulait acheter des cigarettes et, pour cela, faire d'abord un tour derrière la Piazza.

Elle trouverait dans la rue les marchands de cigarettes américaines. Et voilà qu'arrivée tout près du Bacino Orseolo on aurait dit qu'il se passait quelque chose.

Des gens étaient arrêtés sur la petite *fondamenta* et sur le pont. On regardait vers le canal. Ah ! c'était à cause d'une *pantegana*, gros rat d'égout, mais gros et poilu comme un chat.

Reconnu, traqué, le rat était monté sur une corniche. Et si le gondolier le rejetait dans l'eau d'un coup de rame ? Mais le gondolier ne broncha pas. Et quelqu'un jeta contre le rat une pierre. Qui ? Mina ! Je le vis de mes yeux. Mina, la douce Mina, en train de devenir furieuse.

Le rat glissa, tomba dans l'eau.

Il resta un long moment invisible, puis il reparut. Mais, à mes yeux du moins, c'était un chat, qui revenait d'en dessous les eaux, mais pas n'importe quel chat, comme vous pouvez bien le penser ! Un gros vieux chat fort laid et, pour le moment, fort en peine, un chat de gouttière quelconque, que j'étais peut-être le seul à reconnaître et même à voir, dans l'assistance veux-je dire, comme j'étais peut-être le seul à entendre le cri

que proférait Mina : « Je le tuerai ! » Cela me rappelait une autre scène, mais le même cri et la même menace, le soir de notre arrivée à la Marittima, quelques jours plus tôt. « Je le tuerai ! — Mais qui ? — Mais voyons, Parpagnacco ! » Eh bien ! Nous y étions ! La chose était en train de s'accomplir, ou de se passer. Je n'en éprouvai pas une trop grande surprise. Je m'attendais même à voir apparaître, dans le ciel, des corbeaux et à trouver près de moi telle vieille mendiante, s'appuyant sur un béquillon et escortée d'un grand chien-loup.

Mais ni les corbeaux, ni la mendiante n'apparurent. Le chat, affolé — découvert, — était regrimpé sur la corniche, et chacun retenait son souffle.

Mina jeta une deuxième pierre qui manqua encore son but. Et le rat ne bougea plus, terrorisé, tout mince, à présent que son poil était mouillé...

Il y eut un moment de silence et de malaise. J'entendis de divers côtés de tendres « *poveretta !* ». On avait pitié de cette pauvre bête traquée. Cependant Mina sauta dans un *sandolo* qu'elle détacha et, debout, maniant la rame avec hardiesse, s'approcha et bondit sur les marches de la rive.

Le *sandolo* s'éloigna tout seul. Mina s'approcha doucement de la *pantegana*. Un coup de rame bien appliqué, et le rat sombra aussitôt.

Il n'y avait plus qu'à s'en aller, mais voilà qu'une autre rumeur nous parvint. Des gens arrivaient en criant qu'on venait d'arrêter une voleuse qui, depuis longtemps, s'exerçait dans les plus grands magasins de Venise.

Une voleuse ! Et elle avait, disait-on, un air si respectable. Oh ! Mina, Mina...

Je m'élançai aux trousses de Mina, bien résolu, cette fois, à la rattraper, mais je ne sais comment elle m'échappa encore et je me remis à errer, fouillant partout, explorant le moindre recoin, pénétrant dans ces

petites cours si nombreuses à Venise, et comme toujours ne trouvant rien, ne rencontrant devant mes pas que des chats, et encore des chats.

Mais c'en était fait de mes heureuses dispositions du matin. Non, rien ne serait si facile. Et le lendemain, nous lèverions l'ancre.

Dans ma poche, je tâtai la petite poupée ; à travers le mouchoir dans lequel je l'avais enveloppée, j'entendais crisser sa petite robe de soie. Il me venait dans l'âme une disposition morose dont je n'ai jamais douté depuis qu'elle soit celle des criminels, qui prévoient ce qui va se passer tout en ne le voulant pas. J'étais sans puissance sur ce que j'allais faire avant qu'il fût midi sonné : je ne sais d'où il m'était venu de fixer une heure pour ce rendez-vous dont je m'étais tant dit à moi-même que je ne m'y rendrais jamais.

A certains moments, j'éprouvai un ennui extrême. Il m'arriva de ne plus rien savoir de ce qui se passait, je me souvenais à peine de moi-même, du *Motherland*, de la petite boutique aux *burattini*. A force d'aller, je me trouvai sur le Campo Santa Maria Formosa.

Gino m'attendait. Mina aussi était là. Et j'avais bien pensé les trouver tous les deux, mais pas dans ce silence, pas avec ces visages.

Celui de Gino était gris comme la cendre, celui de Mina blême comme la mort. A mon entrée dans la boutique, ils bougèrent à peine ; à mon salut, c'est à peine s'ils répondirent. Par quel sentiment avais-je, aussitôt entré, remis la main dans ma poche sur ma petite poupée ? Eh bien ! le moment était venu. C'était à moi à parler.

J'avais assez souvent répété en imagination cette grande scène pour la réussir en fait. Mais ce fut Gino qui parla le premier, pour m'apprendre que Parpagnacco était parti et qu'il avait encore reçu de ces lettres infâmes,

qu'il n'y avait de protection nulle part, que la presse était pourrie et la police vendue, et qu'à la fin du compte il commençait à en avoir assez, lui qui, déjà, souffrait tellement de ses maux de tête !

Mina était assise dans le grand fauteuil grenat, laissé vide par l'absence de Parpagnacco. Elle avait tout à fait l'attitude dans laquelle je l'avais surprise la première fois où j'étais entré là. Elle ne tenait aucun compte de nos présences, et ce devait être pour elle comme si nous n'avions pas existé.

Gino Montini prit sur son bureau la grande enveloppe orange pâle reçue le matin, il en tira la lettre infâme qu'il me fourra sous le nez en me disant : « Tenez ! Encore ! Voyez vous-même ! » mais il l'éloigna aussitôt en ajoutant : « Mais non... Je ne veux pas vous ennuyer avec ces mornes histoires. » Il redevenait courtois.

Il eut même un essai de sourire dont son large visage s'éclaira un peu et je me dis : « Tu amuses le tapis, abominable gredin ! Parle, maquereau ! Crache ton prix ! » Mais pas un mot ne passa mes lèvres et ce fut lui qui parla de nouveau, mais *sottovoce*. « Je les confondrai tous », murmura-t-il. Et il me fit signe de m'approcher. « Vous savez, reprit-il, me parlant à l'oreille... l'enfant ? Eh ! bientôt ! bientôt ! » Et, me désignant Mina, qui pourtant continuait à ne pas nous accorder la moindre attention : « Chut ! » acheva-t-il, en se mettant un doigt sur les lèvres. Puis il reprit d'une voix forte : « Et, donc, capitaine, vous allez nous quitter ? »

Il me regardait dans les yeux. Que signifiait ce regard ? Que j'étais encore libre, puisque je n'avais rien dit, que c'était à moi à parler le premier ? Quelle comédie !

Il ne se passait rien du tout.

Soudain, j'eus envie de rire. Un instant, je me sentis léger, comme qui vient d'échapper à un grand danger. Il me parut grotesque d'avoir parfois imaginé que Gino pût être autre chose qu'un petit boutiquier.

Mais de quel ton dit-il soudain, en se tournant vers Mina :

« *Tesoro*, il va être midi !... »

C'était pour lui donner congé. Mina quitta aussitôt le fauteuil, ouvrit la porte et partit en courant.

« Midi ? » m'entendis-je murmurer. Et Gino poussa la courtoisie jusqu'à m'informer qu'il s'en manquait de quelques minutes. Il ajouta qu'il était très touché que je fusse venu une dernière fois le voir avant de reprendre la mer. Il espérait que je ne m'étais pas trop ennuyé chez lui et que j'emportais de la ville un bon souvenir, Il s'excusait s'il m'avait parfois fatigué avec ces tristes histoires de lettres anonymes. « Vous savez, les gens sont vides... oui : vides. Ils ne savent quoi faire et... ils sont vides... »

Sous mes doigts, j'entendais crisser la robe de soie de ma petite poupée.

« Et alors ? » dis-je.

Il parut prodigieusement surpris.

« Alors ? me répondit-il. Rien. Et pourtant, reprit-il, comme qui se rattrape, ils savent...

— Quoi ?

— Mais ils sont lâches. Ils ne veulent pas payer.

— Que voulez-vous dire ?

— Oh ! rien... Rien de particulier. Je veux dire qu'ils pourraient être heureux, mais qu'ils ne font rien pour cela parce qu'ils sont lâches. Voilà tout. C'est très banal. Voyez-vous, ils n'ont plus d'imagination... »

Et il ajouta qu'à son avis la faute en était à la politique.

Est-ce que cette conversation d'estaminet allait encore durer longtemps ? Était-ce pour me dire ces niaiseries qu'il me retenait en attendant que sonnât midi ? Je me sentais repris de ce profond ennui déjà éprouvé le matin.

Soudain Gino se frappa le front.

« Ah çà ! par exemple, fit-il, et j'allais vous laisser partir sans... Écoutez, capitaine, en souvenir de nos bonnes et amicales relations, voulez-vous me permettre de vous offrir... »

Quoi ! Un cadeau ! Je sentis mon sang se glacer. Mais déjà, Gino, me tournant le dos, cherchait quelque chose dans le fond de la boutique.

« Ce n'est pas grand-chose... c'est... Voyez », fit-il en se retournant, le visage épanoui d'une large sourire.

Il tenait dans sa main une poupée en verre. C'était l'exacte réplique de celle que j'avais dans la poche.

« Qu'en dites-vous ?

— Non ! Non !... »

Je dus prononcer mon refus sur le ton de la terreur, mais il parut n'en rien remarquer.

« Elle est belle, n'est-ce pas ?

— Non !

— Elle n'est pas belle ?

— Si.

— Emportez-la, capitaine ! »

Que se passa-t-il alors ? Nous étions face à face, nous nous regardions dans les yeux. Il me tendait la poupée de verre, fort belle, en effet, mais, lui aussi, il me paraissait fort beau. Ce n'était plus le même Gino. S'il avait toujours la même stature, les traits de son visage semblaient ceux d'un jeune homme triomphant. Son regard fort doux et caressant était plein de joie.

Je tendais la main pour prendre la poupée. Il ne bougeait pas. Il laissait ma main se tendre. Il n'avançait pas la poupée ; et je comprenais que je devais la prendre moi-même. Il me l'offrait, mais je devais la prendre.

Une fois de plus, le temps s'était aboli. Si bien que je ne saurais dire ce que dura cette scène, mais ce que je sais, c'est que je pris enfin la poupée, mais que ma main tremblait si fort que je la laissai échapper.

Elle se brisa par terre en mille éclats. En vérité, ce fut

comme un coup de tonnerre, bien qu'en fait ce coup de tonnerre n'eût d'autre origine qu'un sursaut exceptionnellement vif de Gino pour rattraper la poupée, ce qui lui fit heurter un meuble d'où il tomba une pile de bouquins. Au milieu du tintamarre, j'entendis qu'il s'écriait : « Imbécile ! » Mais il se redressa aussitôt en s'excusant et en me disant que l'imbécile, c'était lui.

Je suais de terreur et de confusion. Je voulais partir, mais comment le faire; dire un mot, mais lequel ?

Gino me facilita les choses. Il prit sur lui la maladresse, m'assura que tout était de sa faute, regretta de n'avoir pas une autre poupée à m'offrir en échange de celle qui était brisée, et, finalement, il me tendit la main en me souhaitant bon voyage et en me priant de revenir le voir si jamais je m'arrêtais encore à Venise.

Au comble de l'égarement, je pris la main qu'il me tendait, et jamais de ma vie il ne m'était arrivé de serrer une main plus glacée. Et je sortis enfin de là hébété, à l'instant même où les grandes cloches de Saint-Marc sonnaient midi et que tonnait le canon de l'île Saint-Georges...

Aujourd'hui, et bien que ma façon de voir les choses se soit, depuis lors, modifiée, le simple souvenir de ce qui se passa m'oppresse, et le raconter ne m'est pas bon. J'aurai beau faire, je ne puis oublier que je n'avais pas refusé puisque j'avais tendu la main...

J'ai quitté ma table et suis sorti de ma cabine : l'air y était devenu trop rare. Il me fallait, pour un instant du moins, celui du grand large.

Sur le pont, j'ai rencontré Einar. Pour une fois, il ne jouait pas de l'harmonica. Non qu'il eût autre chose à faire, car, par le beau temps que nous avons, le travail n'est pas bien lourd à bord : le vieux *Motherland* se conduit pour ainsi dire tout seul, et il va si bon train que bien plus tôt même que nous ne le pensions au départ

nous apercevrons la Croix du Sud ; mais on ne peut pas toujours jouer de l'harmonica, même quand on pense à une jeune épouse, et, pour le moment, Einar était assis bien tranquillement, comme un passager, dans une chaise longue.

Il prenait le soleil. Je me suis approché de lui. Nous nous sommes salués. Il avait l'air si heureux, et je savais qu'il l'était si peu quand nous avons quitté l'Irlande, que je n'ai pu me retenir de lui en demander la cause. C'était bien indiscret de ma part. Je l'ai aussitôt regretté, comprenant trop tard que cela devait avoir quelque chose à faire avec la lettre qu'il a reçue à Port-Saïd. Mais lui, sans le moindre embarras, m'a répondu en me disant que Solveig allait avoir un enfant. C'était à quoi il pensait. « Je vous l'aurais dit sans que vous me le demandiez, capitaine », a-t-il ajouté aussitôt, et combien sa délicatesse m'a touché, c'est ce que je ne saurais dire à mon tour. Et il a ajouté qu'on pouvait bien, désormais, l'emmener jusqu'au bout du monde, cela lui était égal, pourvu qu'il revînt auprès de Solveig pour le jour glorieux de la naissance. J'ai vu, dans ses yeux limpides, briller une larme. Je lui ai mis la main sur l'épaule.

Ensuite, je doutais de tout ce que j'ai écrit dans ce cahier et de tout ce qui me reste à y écrire. Tandis que, sur la dunette, je fumais ma pipe en allant et venant, les choses ne m'apparaissaient plus que comme un rêve inutile, étranger, incertain, puis je me sentis ingrat et injuste, criminel...

Un instant, j'ai douté si je me remettrais à mon récit. Il ne m'eût pas coûté de laisser les choses en plan, car il n'est pas du tout sûr que rien dans cette vie doive s'achever. Mais, pourtant, j'ai repris mon cahier. Poursuivons donc ! Reprenons le conte là où nous l'avions laissé : les grandes cloches de Saint-Marc sonnaient

midi et le canon de Saint-Georges venait de tonner.

Je n'étais plus sûr de rien, pas même de mon malheur. Il ne s'était peut-être rien passé, du reste, et il ne se passait peut-être jamais rien. Cela ne m'empêchait pas d'aller devant moi comme je l'avais fait si souvent, mais ce n'était plus que par habitude. Tout était dit. Et j'allais regagner le *Motherland*, à bord duquel nous repartirions.

Cette notion confuse demeurait en moi, mais comme une chose encore lointaine et sans écho. Un vague sentiment de honte me venait. Je n'avais plus peur des regards des autres, c'était mes propres regards sur moi-même que je redoutais. Au fond, je savais très bien d'où me venait cette honte et ce qu'elle signifiait, et si je dis que si elle n'apparaissait en moi que sous la forme d'un vague sentiment, c'est que, encore aujourd'hui, je n'ose m'avouer que j'employais tout ce qui me restait de force à la dominer. Et si j'avais pu seulement la chasser !

Oh ! je n'avais pas honte à cause de Gino et de tout ce qui pouvait l'entourer : non. C'était en pensant à la prisonnière. Ma main débile n'avait rien pu pour sa liberté, j'en avais bien montré la preuve à l'instant où j'avais lâché la petite poupée de verre. Il fallait donc s'avouer que je n'avais jamais eu de quoi payer sa rançon : se pouvait-il rien de plus amer ? Ma honte était si grande que je n'osais plus toucher, dans ma poche, à travers le fin mouchoir, la petite poupée à la robe de soie. Et quelle dérision, si je pensais à la manière si pleine d'assurance tranquille dont, le matin, j'avais tiré le rideau sur les *burattini*.

Agis ! Voilà ce que je m'étais dit alors, voulant faire l'homme. Mais, en fait d'action, je n'avais abouti qu'à trahir.

Sur un pont je m'arrêtai : comme une double apparition, devant moi se tenaient la vieille mendiante au chien-loup et, près d'elle, la vieille bouquetière. La men-

diante tenait toujours dans sa main desséchée le même béquillon, et la vieille bouquetière, à son bras, le même panier qui, un jour d'entre les jours, avait été rempli de boutons de rose. Mais la vieille bouquetière ne me voyait pas, elle ne me faisait aucun signe. Elles ne se parlaient pas. Des gens passaient. Je m'étais adossé au parapet du pont et j'attendais. Encore une fois, il me sembla que le temps n'existait plus. C'était bien toujours la même vieille bouquetière, avec son visage long et blanc, ses cheveux gris en bandeaux, son châle noir, ses yeux morts. Elle allait m'apercevoir et me reconnaître. Alors elle viendrait vers moi et je n'aurais plus qu'à la suivre. Nous marcherions côte à côte à travers le labyrinthe et bientôt j'apercevrais des feuillages dépassant d'un mur.

Quand je vis se tourner de mon côté le regard de la vieille bouquetière, tout en moi s'élança vers elle. Mais le regard de la vieille bouquetière était vide, non pas comme le regard de l'oubli, mais comme celui de l'ignorance, et pire encore : comme le regard, si on peut dire ainsi, qui rencontrerait l'invisible. Dans l'instant, j'en vins à douter de ma propre existence corporelle, à croire que je n'avais plus ni poids ni volume, que j'étais une sorte de personnage imaginaire comme on en trouve dans les vieux contes, où le simple fait de tourner dans un sens ou dans l'autre le chaton d'une bague vous fait apparaître ou disparaître aux regards de ceux qui vous entourent. Mais, si je n'apparaissais plus même comme une ombre aux yeux de la vieille bouquetière, cela signifiait que je n'avais jamais eu d'existence que dans le bref instant de l'échange des *boccoli*. Soudain, la bouquetière disparut, et la vieille mendiante restée seule se coiffa d'un oripeau écarlate ; je reconnus la geôlière. Je voulus m'élancer, crier, faire quelque chose, mais j'étais paralysé. Elle éclata de rire. J'eusse préféré ses vaticinations, elles étaient moins affreuses que ce rire qui me glaça.

« Idiot ! » me cria-t-elle.

Elle rit encore ; le chien-loup gambadait autour d'elle en donnant de la voix. Lui aussi était joyeux.

« Elle s'est envolée, tu sais ! Pfuit ! continua l'affreuse vieille, qui n'en pouvait plus de joie. C'est ce qu'il fallait.

— Non ! criai-je.

— Si, répliqua-t-elle. Tu voulais t'amuser, comme font les marins qui arrivent au port. »

Elle se tordait. Le chien gambadait et aboyait.

« Il fallait commencer par te délivrer toi-même », continua-t-elle, charitablement, mais toujours en riant.

Puis elle en eut assez, me traita encore une fois d'idiot, rit plus fort que jamais, en m'entendant lui répondre que je ne la croyais pas, et disparut, escortée de son grand chien-loup toujours gambadant, non toutefois sans m'avoir conseillé de rentrer au plus vite à bord, où m'attendait une jolie surprise...

Ayant réussi à trouver une gondole pour me faire conduire à la Marittima, je m'aperçus, en montant à bord, qu'il régnait sur mon vieux bateau un désordre bien insolite. J'appris de la bouche de Patrick qu'un commencement d'incendie avait éclaté...

« Quand ?

— C'est fini. Il n'y a plus de danger, dit Patrick.

— Mais quand ? A quelle heure ?

— Quelques instants avant midi. »

Il ne subsiste plus aujourd'hui la moindre trace de cet événement sinistre. Tout a été réparé, rétabli, repeint, remis à neuf, et le vieux *Motherland* est sorti de là plus gaillard et plus fier que jamais.

Mais, ce jour-là, quand je parcourus le pont, il me sembla d'abord que c'en était fait de lui. Des fumées s'élevaient encore ici et là ; les hommes, tous à leur poste, s'affairaient ou montaient la garde, ils se taisaient en me voyant. Et comment ne pas lire dans leurs yeux

le reproche cent fois mérité de n'avoir pas été là au moment du danger ?

Il n'y a pas de petites fautes, pour un capitaine. Celle-ci en était une grande. Le feu était parti de ma cabine, c'est ce que j'appris tout de suite. Autant que de désertion, j'étais coupable de négligence. Cela faisait beaucoup de choses à supporter pour un même jour, mais je n'allais pas tomber dans l'odieux chantage de tirer argument de ma propre douleur pour me faire pardonner mes fautes.

Allons ! Il fallait trouver le courage de pénétrer dans cette cabine ! Quel chaos ! Tout y était sens dessus dessous, noirci, par endroits, calciné, inondé. C'était un vrai saccage, un pillage grossier, une destruction barbare. Quelques-unes de mes petites poupées n'avaient pas été épargnées.

Les heures qui suivirent, jusqu'à la fin de l'après-midi, furent employées à l'inventaire du désastre et à de premières entreprises pour en réparer les effets. Il apparut qu'ils étaient moins graves que nous ne l'avions cru d'abord et que nous pourrions reprendre la mer à l'heure même que nous nous étions fixée. On m'aménagea une autre cabine. J'y transportai ce qui me restait en fait de biens, et ce fut là pour moi la triste occasion de découvrir que le petit livre de Saint-Réal était à moitié calciné...

Le croirait-on ? Après un pareil avertissement, j'aurais dû rester à bord. Je n'en fis rien. Vers les sept heures du soir, toutes les mesures étant prises pour s'assurer qu'il n'y avait plus de danger, je me fis conduire à terre. Cette volonté résultait d'une idée qui ne me quittait plus : « Est-il vrai, me disais-je, qu'on ne joue qu'une fois ? » Il se pouvait que tout ne fût pas perdu. Et, puisqu'une longue soirée m'était encore donnée, je devais tenter ma dernière chance : cesser

d'être le jouet de ce à quoi je ne croyais pas...

C'est ainsi qu'une fois de plus, qui devait être la dernière, je passai de longues heures à errer, implorant du fond de moi-même je ne sais quel secours en même temps que le pardon de la prisonnière, espérant peut-être aussi rencontrer encore une fois Gino Montini, en un mot refusant le destin et, plus que jamais, regardant partout, explorant la moindre ruelle et le plus ténébreux passage, entrant dans les cours les plus cachées où j'étais déjà venu cent fois.

Et ce fut précisément dans une de ces cours-là, la Corte Fontana peut-être, que j'entendis quelqu'un pleurer, mais pleurer comme qui a le cœur crevé...

Dans l'ombre de la Corte Fontana, ou peut-être de la Corte Verrier, je ne sais, mais en tout cas c'était une petite cour étroite et obscure, devant une fenêtre basse, une toute jeune fille pleurait à chaudes larmes, cependant qu'une vieille personne, à l'intérieur de la maison, de l'autre côté de la fenêtre, s'efforçait de la consoler.

Penchées l'une vers l'autre, on les aurait crues enlacées. Je me glissai sans bruit le long du mur et, me cachant dans une porte, je restai là à les épier.

La cour était vide : pas un enfant, pas un chat. Rien que ces deux ombres penchées l'une vers l'autre, rien que les pleurs de la jeune fille, la voix un peu enrouée de la vieille femme, et la tache blanchâtre de sa main errant dans l'ombre comme un oiseau aveugle, autour des cheveux de l'enfant.

C'était presque une enfant, eût-on dit. Elle pleurait comme une enfant. Le peu de paroles qui traversaient ses larmes, si elles n'étaient des paroles d'enfant, étaient dites avec une voix de quinze ans à peine.

« Oh ! nourrice ! nourrice ! Je ne le surmonterai pas ! Je te jure que c'est trop pour moi !

— Calme-toi, ma chérie, répondait la voix de la vieille nourrice. Tu vas te donner mal à la tête. Calme-toi, et prie la Vierge ! »

Mais, au lieu de se calmer, la jeune fille se mit à pleurer de plus belle, en répétant que c'était trop pour elle et que personne ne pouvait la secourir.

« Prie Dieu !

— Je le prie quand je le peux. »

Mais elle ne le pouvait pas toujours, loin de là, comme la nourrice ne le savait que trop, hélas ! C'est ce que je compris aux nouvelles paroles que prononça la jeune fille.

« Prie quand même, lui répondit la nourrice. Dis-lui que tu voudrais prier.

— Oui, nourrice.

— Calme-toi. Ne te donne pas mal à la tête. C'est Dieu à la fin qui triomphera.

— Oui, nourrice, je t'écoute... Mais il est arrivé ce matin un grand malheur.

— O Vierge sainte ! Et quoi donc ?

— Dans un des plus grands magasins de la ville... tout près de l'Horloge... elle a été arrêtée... »

Cette fois, les sanglots étouffaient l'enfant au point que plus un mot ne sortait de ses lèvres. Elle avait enfoui sa tête dans les bras de la nourrice qui se lamentait avec elle en répétant :

« Oh ! Seigneur ! Pitié ! Ayez pitié !

— Et c'est moi qui l'ai dénoncée...

— Oh ! malheureuse ! Repens-toi !

— Moi seule !

— O Vierge sainte !

— On l'a emmenée en prison. Je l'ai vue passer entre deux policiers sur le Bacino Orseolo... Oh ! nourrice ! «

Elle suffoquait.

De ma cachette je voyais tressaillir ses épaules, que la vieille nourrice entourait de son bras en murmurant

de tendres paroles, de vraies paroles de nourrice, pour l'inviter à se repentir et lui promettre que Dieu lui pardonnerait pourvu qu'elle sût bien le prier.

« Oh ! pauvre petite ! Mais espère ! Espère ! Tu sais bien qu'il faut toujours espérer !

— Et si tu savais comme je l'aime ! »

Cette fois, en disant ces mots, elle s'effondra pour de bon, se laissant aller tout entière entre les bras de la vieille nourrice, qui s'était penchée pour l'étreindre.

« Ne reste pas là. Entre », dit la nourrice.

Mais la jeune fille ne fit pas un geste pour lui obéir. Au contraire, après quelques instants, quand elle eut recouvré un peu de calme, elle répondit qu'il lui fallait partir tout de suite, parce qu'elle avait peur, parce que...

« Tu sais bien de qui je veux parler, nourrice : il me cherche. Il sait que je suis venue te voir, et j'ai tellement peur qu'il arrive ! »

Elle n'acheva pas, sinon par un gros soupir. Et, presque aussitôt, elle eut comme une sorte de petit rire.

« Et, pendant ce temps-là, fit-elle, mon père ne cesse de chanter en se regardant devant la glace, et mon frère de faire la noce !

— Tais-toi, fit la nourrice. Prie aussi pour eux.

— Oui, nourrice, je le fais. Si tu savais ! Je les aime aussi !

— Tu as raison. Il faut les aimer. Mais il faut prier.

— Je le fais, nourrice, quand je le peux. Laisse-moi partir. J'ai peur. Il va sûrement arriver. »

Elles se penchèrent l'une vers l'autre pour se donner un baiser d'adieu. A cet instant, du fond de la pièce dans laquelle se trouvait la nourrice, retentit un cri d'enfant qui se réveille. C'était le cri d'un nouveau-né. La jeune fille, lâchant la vieille qui déjà se retournait vers le berceau, se prit la tête dans les mains comme qui va s'arracher les cheveux.

« Oh ! mon Dieu ! s'écria-t-elle, et dire qu'on va venir me prendre mon enfant ! O Dieu ! Dieu ! Dieu ! »

Comme en écho à ses cris s'éleva dans le silence de la Corte le bruit des pas de quelqu'un qui arrivait en courant. La jeune fille aussitôt se redressa, regardant partout autour d'elle en cherchant par où s'enfuir. Mais elle était paralysée d'effroi.

La vieille nourrice avait disparu, l'enfant nouveau-né à l'intérieur de la maison continuait à gémir. Les pas se rapprochaient. J'entrevis la silhouette d'un grand jeune homme. Il s'avança tout droit vers la jeune fille, qu'il gifla en disant :

« Je savais bien... »

La prenant par les cheveux, il l'arracha de la fenêtre et la poussa devant lui en l'injuriant. Elle marchait, trottait, sautillait, ne disait rien, ne pleurait plus.

La vieille nourrice n'avait rien vu.

Revenue à la fenêtre et n'y trouvant plus personne, elle fit une mine stupéfaite, un peu comique, ferma la fenêtre, et ce fut la fin de ce que je vis et entendis.

Déjà les pas de la jeune fille et de son sévère gardien ne s'entendaient plus qu'à peine. Oui, ce fut tout ce que je vis et entendis, et cela eût suffi, ô Seigneur, pour ce soir-là !

Certes oui, cela eût suffi ! Mais à peine les derniers échos des pas de la jeune fille et de ceux de son persécuteur se furent-ils éteints dans la nuit, qu'une nouvelle ombre entra dans la Corte, une grande ombre lente, l'ombre d'un grand monsieur qui marchait à pas lents en s'appuyant sur une canne et sans faire le moindre bruit.

Il devait porter des chaussures à semelles de crêpe, et le bout de sa canne devait être pourvu d'un bouchon de caoutchouc. C'était une grande ombre qui semblait grandir encore à mesure qu'elle avançait,

l'ombre d'un homme de grande taille, coiffé d'un grand chapeau, enveloppé dans un grand manteau.

On aurait dit que cette ombre allait croissant et croissant. Elle avançait sans bruit. Je n'avais pas bougé de mon encoignure de porte. Ah ! j'aurais voulu savoir quel visage avait cette ombre-là ! Mais puisque je le savais !

Il devait avoir, ce visage, les pommettes un peu saillantes, la lèvre assez maigre et la moustache plutôt rare. Les yeux écartés. Mais il eût fallu m'avancer et je ne l'osais pas. Franchement, je ne l'osais pas. L'ombre allait toujours et toujours aussi lentement, dans le même silence. A présent, dans la nuit, ce que je pouvais apercevoir de son large visage était une tache blafarde, mais j'y distinguai — l'ombre approchait — comme une sorte de sourire. Il allait passer et me frôler. Je me renfonçai dans l'encoignure. Il avançait, progressait, toujours sans bruit, s'appuyant sur sa canne, sachant ce qu'il faisait, où il allait.

Devant la fenêtre de la nourrice, il s'arrêta et se mit à regarder de tous côtés. Cette fois, il ne souriait plus. Le silence devint immense. Un instant son regard se dirigea de mon côté. Nous étions si proches que je le vis : un regard de chat.

Il ne bougeait plus.

Sa grosse main se tendit vers la fenêtre. Du bout de l'index, il frappa à la vitre. Ce mince appel cristallin s'entendit comme un coup formidable et sembla retentir jusqu'au plus haut de la voûte nocturne. Mais peut-être ne fut-il si formidable que pour moi seul, et pour la vieille nourrice, qui, aussitôt, ouvrit la fenêtre et tendit un paquet blanc et rose que l'ombre prit entre ses deux grandes mains et fourra sous son manteau.

La fenêtre se referma. Et, dans le silence et dans l'ombre, l'ombre au grand manteau repartit de la même démarche lente et prudente, en s'appuyant sur sa canne au bouchon de caoutchouc. Elle mit longtemps

à disparaître, et moi je mis plus longtemps encore à calmer les battements de mon cœur.

Aussitôt que l'ombre eut disparu, la Corte se remplit de chats. Il y en avait bien une vingtaine et peut-être davantage qui, autour de moi, tandis que je m'en allais, glissaient dans l'ombre comme des poissons.

« *Cameriere !* »

J'étais au Quadri, sur la Piazza. N'était-ce pas ma dernière soirée ? Ne fallait-il pas, en cette occasion finale, vider une dernière bouteille de *spumante* ?

« *Comandi, capitano...* »

Autour de moi, tout avait des allures de fête. C'en était la rumeur, les parfums, les voix et les rires, l'aisance, comme depuis des siècles, le décor, sous le ciel transparent dans l'air tiède, comme par les temps de sirocco. Les feux du croiseur illuminé toujours à l'ancre dans le bassin se mêlaient aux feux de la Piazzetta. Les orchestres jouaient.

Se pouvait-il que ce bonheur innocent ne fût qu'apparence ? Allais-je dire, encore une fois, qu'il ne se passait rien et qu'il ne s'était jamais rien passé ?

« *Cameriere !* »

Jamais la Basilique n'avait été plus splendide, jamais ses coupoles plus parfaites, jamais le Campanile, dans la nuit bleue, ne m'était apparu d'un rose plus délicatement teinté de violet. La molle odeur de la lagune, un faible clapotis de rames, le rire d'une femme : était-ce à tout cela qu'il fallait croire ?

Les pigeons, depuis longtemps endormis, avaient disparu. La lune, très haute dans le ciel, brillait du plus pur éclat. A cause de l'excès même, je me sentais comme en repos. Les fumées du vin, il est vrai, commençaient à me monter à la tête. Allons, en tout cas, le *Motherland* n'avait pas brûlé !

Il était de bonne heure. Je pouvais traîner un peu.

Et vider encore une coupe. Il devait y avoir quelque part un bal : des gens passaient en grande toilette. Et la lune, de plus en plus haute, de plus en plus claire, resplendissait. Je savais que c'était très beau. Après les gens en grande toilette, passèrent des gens en travesti. Certains ressemblaient à mes *burattini*. Venise était toujours une ville de plaisir. L'heure sonnait. Mais rien ne pressait. Je pouvais encore sabler deux ou trois coupes en attendant... Mais quoi ? ou qui ?

Je n'attendais point Patrick, et il était là cependant, tête nue, son léger manteau sur l'épaule. Lui aussi avait quitté le *Motherland*. Il avait voulu, lui aussi, passer sa dernière soirée à terre. Mais il secouait la tête d'un air de grande mélancolie. Il avait encore une fois rôdé partout, sans trouver Morosina.

Et alors, qu'allions-nous faire ?

S'asseoir, comme je le lui proposais, et boire avec moi ? Il n'en avait pas envie. Il voulait marcher encore, faire encore un tour en ville. Eh bien ! pourquoi pas ? Il n'était que de payer tout ce *spumante* que j'avais bu et de partir.

A la vérité, je me sentais un peu gris, mais, après quelques pas, il n'y parut guère. Comme nous nous mettions en route, les onze coups de onze heures sonnèrent à la fameuse horloge... mais qu'il avait un drôle d'air, Patrick ! Comme il paraissait soucieux !

Il est vrai qu'il avait souvent cet air-là. C'était qu'il en avait beaucoup vu. Et pas seulement dans ses voyages, oh ! non ! Mais il savait en somme danser à l'occasion, et moi je savais, quand il se mettait à danser, à quoi il pensait, le pauvre, et à qui ! Les souvenirs de Patrick étaient un peu les miens, les miens les siens, en revanche.

En dansant, il chantait. C'était toujours la même chanson.

Gyn a body meet a body
When coming from the town...

Il se mit à marcher auprès de moi en fredonnant. La tête penchée sur l'épaule, son fin profil au nez busqué, un certain sourire : il était toute finesse, toute émotion, tout souvenir.

Je ne voyais plus son regard, mais je savais que son regard était plein de la plus profonde tendresse et de malice, même s'il était mouillé. Il marchait légèrement. On ne l'entendait jamais marcher. C'était l'homme le plus léger du monde. Il laissait flotter son léger manteau sur ses épaules un peu voûtées. Et il fredonnait :

Gyn a body meet a body
Need a body frown...

Et, je ne sais comment, je sentais son impatience de se mettre à danser, comme il avait dansé une fois, je le savais, dans son lointain pays si proche du mien.

Cela était arrivé souvent, mais, ce soir-là, les choses se passaient dans la Ville Incomparable, à une heure déjà avancée de la nuit, il est vrai. Mais c'était une nuit de lumière faite pour le bonheur, une nuit presque trop légère et trop souriante, une de ces nuits où l'on pense qu'il n'est jamais rien arrivé et qu'il n'arrivera jamais rien qui en détruise l'harmonie, une nuit qui répondait parfaitement à l'idée même de la nuit. Une de ces nuits où l'on n'entendra que des chants, mais pas un cri.

Et, en effet, nous entendions des chants. Ils venaient de quelque gondole ou des *trattorie* devant lesquelles nous passions. Et Patrick fredonnait toujours.

Gyn a body meet a body...

Ah ! mystère des cœurs ! Mais je savais, oui, ce que signifiaient cette marche légère, et ce fredon, et cette danse qui n'allait plus tarder. Je le savais même peut-

être d'une manière trop intime. Il s'agissait là d'une chose qui aurait pu m'arriver à moi-même...

Pour bien la comprendre il fallait une fois de plus se représenter nos vieux pays brumeux, sous leur ciel d'ennui, leurs terres lourdes, le silence de leurs horizons de cloîtres, leurs cimetières et leurs cloches, et les braises dans le foyer. Il fallait sentir la lenteur de tout cela et voir un petit chemin creux bordé de ronces. Et justement c'était dans un petit chemin creux non loin de la mer que la chose était arrivée il y avait bien longtemps. Et Patrick ne l'avait jamais oubliée.

C'était par un après-midi d'automne, il venait de commencer à pleuvoir, et Patrick s'en revenait d'une visite, mais il n'était pas seul. Il tenait par la main une petite fille de dix ans. Comme tous les marins du monde, le pauvre Patrick vivait séparé de ce qu'il aimait le plus : sa fille Nora. A cause des circonstances, puisque Nora n'avait plus de mère, c'était la grand-mère qui l'élevait. Et tout le monde était si pauvre !

Ce jour-là, Patrick tenait Nora par la main et ils marchaient ensemble dans le petit chemin creux sous la pluie fine comme un embrun. A peine deux ou trois jours s'étaient-ils écoulés depuis que Patrick était revenu au pays et, cette fois-là, je le sais comme je sais tout le reste, il rentrait d'une longue course dans les mers du Sud, où il n'avait rien trouvé.

Tout ébloui encore de la furieuse lumière des tropiques, il lui était entré dans l'âme en se retrouvant sous les brumes natales une mauvaise mélancolie. Certes, ce n'était pas la première fois qu'un tel cafard le prenait en rentrant au pays pour y retrouver toujours la même misère. Ah ! les choses eussent été bien différentes, n'eût-il ramené avec lui rien qu'un peu du trésor des flibustiers. Mais il n'avait rien trouvé encore et tout était à recommencer.

Il trouverait. Nora, un jour, serait riche. Il l'emmène-

rait avec la vieille grand-mère loin de ces terres muettes dont il ne disait jamais qu'avec sarcasme que c'était là qu'il avait vu le jour, il les entraînerait toutes les deux par-delà ces horizons éteints jusqu'à une île enchantée où Nora grandirait comme une reine, dans la lumière. Mais il fallait commencer par mettre la main sur le trésor des flibustiers. Voilà. Et, pour cela, il allait falloir repartir.

Voilà à quoi il pensait en marchant dans le petit chemin creux, la main de Nora dans la sienne, comme ils revenaient de chez la vieille grand-mère toujours assise à son foyer. Et, brusquement, les noires humeurs où il était disparurent comme cela lui arrivait si souvent, pour faire place à une gaieté légère, à l'ironie, à la malice et à la danse.

Le monde était ce qu'il était, grands dieux, on ne le savait que trop, et les trésors trop bien cachés, mais on pouvait quand même danser et chanter même en marchant sous ces grandes fumées d'eau légères lentement balancées sous l'haleine du vent. Pauvre Patrick ! Cet instant-là lui était resté dans le cœur comme un des grands instants de sa vie.

Jamais il n'avait dansé avec plus de tristesse et de bonheur, jamais avec plus d'amour, et peut-être même y avait-il eu dans son esprit, à ce moment-là, une sorte de défi enthousiaste et, bien que sachant ce qu'il savait, d'espoir.

La petite Nora, toute surprise et un peu confuse d'avoir un père gai comme un petit garçon, semblait avoir d'abord un peu hésité à le suivre dans son élan, puis elle s'était laissé emporter et ils avaient continué tous les deux à danser légèrement en avançant à travers le petit chemin. C'était un grand souvenir et, de la part de Patrick, une grande promesse.

Malheureusement, dans les voyages qu'il avait faits ensuite, il n'avait pas trouvé la moindre paillette d'or,

et il lui était venu de là une sorte de honte contre laquelle il avait du mal à lutter.

La vieille grand-mère était morte. Nora avait grandi. Et, cette nuit-là où nous nous promenions à travers la Ville Incomparable, une bonne dizaine d'années s'étaient écoulées, et Nora avait passé vingt ans. Pauvre Patrick ! Il allait une fois de plus retourner chez lui les mains vides, et Nora allait se marier !

La nuit était si belle que, malgré l'heure tardive, de nombreux promeneurs rôdaient encore un peu partout.

« Frère, me dit Patrick (et je savais que, s'il m'appelait frère, je devais être plus que jamais attentif à ce qu'il allait me dire), frère, reprit-il, il m'est récemment entré dans l'âme un soupçon... »

Souriait-il ? Ne souriait-il pas ? J'osai à peine m'en assurer. Et puis, avec cette habitude qu'il avait de pencher un peu la tête sur l'épaule en marchant...

A mon tour, je l'appelai frère en lui répondant :

« Quel soupçon, frère ? »

Il fit quelques pas sans rien dire, puis il ajouta :

« Un soupçon amer... »

Et, cette fois, je fis un effort pour voir s'il souriait ou non, mais je ne parvins à rien. Pourtant, il devait sourire. Le son de sa voix le disait, et sa démarche plus légère que jamais.

On aurait dit vraiment qu'il était tout prêt à s'élever en l'air. Depuis un instant, il ne fredonnait plus. Il marchait comme dans un songe en regardant la pierre de la calle. Quel soupçon plus amer que ceux qui depuis si longtemps nous étaient venus à l'un et à l'autre pouvait-il avoir conçu ?

« Frère, reprit-il, le courage ne suffit pas ! »

Et, comme s'il en avait trop dit, et qu'après cela il n'eût plus d'autre envie que de me quitter, il pressa le pas.

Nous arrivions près d'un canal. Au bout de l'étroite calle, l'eau tranquille, verte et bleue, nous apparut dans

la nuit. Quelques hommes étaient arrêtés tout près, et, dans l'ombre, une jeune femme.

A mon tour, je pressai le pas pour le rejoindre et il me dit :

« Cependant... »

Mais il n'ajouta rien. Je n'avais pas besoin, d'ailleurs, qu'il le fît. Je pouvais moi-même continuer sa propre pensée, et ne la rendit-il pas sensible bien mieux encore que par des mots, en s'élançant à travers la calle comme autrefois à travers le petit chemin creux, d'un pas allègre et déjà dansant ?

Entre les pierres, sa frêle silhouette s'enleva, et son manteau flottait comme celui d'un cavalier. Il ouvrit les bras comme des ailes, ses pieds ne touchaient plus la pierre que par les pointes. Ah ! cher et pauvre Patrick ! Le courage ne suffisait pas sans doute, mais cependant...

La lumière dans la calle l'entourait, découpait sa silhouette dansante, et il avançait vers le canal comme un elfe. Arrivé au bord du canal, il s'arrêta, se retourna et repartit toujours en dansant, sans le moindre bruit, si léger, si souriant ! Je m'étais arrêté à le regarder, et les autres comme moi, ceux-ci à vrai dire d'un air assez indifférent. En bons Vénitiens, ils étaient blasés sur les manières extravagantes des étrangers. Et que devait leur importer les gambades d'un marin sans doute un peu ivre ?

Cependant ils se taisaient. La jeune femme cachée dans l'ombre n'avait pas bougé. Patrick avançait toujours, revenant vers nous en gambades légères, allègres, les bras ouverts, le manteau flottant et, soudain, des pieds de la jeune femme un grand chien-loup bondit et sauta à la gorge de Patrick.

La calle se remplit d'un appel immense :

« Nora ! »

Et des furieux grognements du chien.

Le pauvre Patrick était maintenant par terre comme

un oiseau léger abattu en plein vol sur lequel se rue un loup. La jeune femme s'enfuyait, une main sur la bouche, et un jeune garçon se mit à courir après elle en criant :

« Morosina ! »

Nous autres, les hommes, nous nous battions contre le chien. Sur la pierre de la calle coulait à large flot le sang du pauvre Patrick égorgé.

Ce matin, j'ai vu se lever le jour sur la plus tranquille des mers. Tout n'était qu'éblouissement et jeunesse autour du vieux *Motherland*. J'attendrai demain encore et, pour aujourd'hui, j'achèverai mon récit.

En ce qui concerne Patrick, et la manière dont nous le transportâmes à bord, dont plus tard nous devions le ramener dans son pays natal, il n'y a pas lieu de s'étendre. Il suffira de savoir que ce funeste événement nous retint deux jours de plus que nous ne l'avions pensé à la Marittima, et qu'avant de partir je voulus une dernière fois retourner en ville.

C'était le surlendemain de la mort de Patrick.

Ce matin-là, vers dix heures, ayant traversé le Campo Santa Maria Formosa, où déjà le marché battait son plein, je m'engageais à travers le campiello que l'on trouve à gauche après avoir contourné l'église, vers le pont qui conduit précisément à cette petite calle où Gino avait sa boutique.

Je fus frappé de voir le Campo si animé.

Habituellement assez désert, il était ce matin-là le rendez-vous d'une nombreuse troupe d'enfants, filles et garçons de tous les âges où l'on va encore à l'école, troupe bruyante, bougeante, pépiante, innocente et belle, que deux ou trois maîtres et maîtresses avaient assez de mal à régenter.

Il s'agissait d'obtenir de toute cette marmaille une

espèce d'ordre qui eût été un alignement bien sage le long d'un mur.

Il devait y avoir quelque part, me dis-je, une fête, et les enfants des écoles étaient rassemblés là pour s'y rendre. C'était un charmante spectacle qui eût bien mérité de ma part une plus grande attention, eussé-je été capable d'en avoir pour toute autre chose que ce qui concernait l'infortuné Patrick. Voilà pourquoi j'accordai à peine un regard à ces groupes d'enfants et, franchissant le pont, je m'engageai dans la calle.

Or à peine y avais-je fait quelques pas que je m'arrêtai, frappé d'émerveillement.

Sous mes yeux venaient de surgir du sol d'immenses bouquets de fleurs éclatantes, d'un rouge violent, des bouquets hauts comme des hommes et touffus comme des buissons. D'un bord à l'autre, ils bouchaient l'étroit passage avec la puissance et la fraîcheur du prodige. Je restai sur place, dans la plus parfaite admiration, et d'autres avec moi, tous muets.

Les fleurs se mirent à bouger. Elles s'avancèrent à notre rencontre comme pour s'unir à nous, dans une étreinte de paradis terrestre qui se fût peut-être produite si le malheur qui depuis si longtemps nous opprime et nous réunit dans une même séparation, mais qui nous rend si méfiants, ne nous eût fait reculer et prendre refuge dans des portes.

C'est ce que je fis comme les autres, refusant sans même le savoir ce sourire divin et mettant le comble à ma petitesse par la misérable satisfaction que j'éprouvai en apercevant derrière les fleurs quelques têtes, preuve qu'elles ne marchaient pas toutes seules.

On les portait, pour la même fête sans doute à laquelle les enfants sur le campiello étaient conviés. Ainsi, tout rentrait dans l'ordre. Je pouvais me sentir rassuré. Le monde, qui un instant m'avait paru sur le point d'éclore, demeurait ce que nous savons. Nous

n'avions affaire en somme qu'à un élément des invités du mystérieux cortège. Il s'agissait de gens qui se rendaient à une fête en portant d'immenses bouquets de fleurs et, pour les laisser passer, il fallait se faire tout petit, tout plat, se rencoigner dans la porte de quelque boutique et renverser la tête pour éviter, au passage, la moindre caresse d'un pétale de rose.

Le cortège était nombreux derrière les bouquets géants. C'était un cortège silencieux mêlé d'enfants, de ménagères, d'artisans et de moines ; les chapelets à gros grains cliquetaient sur la bure des robes. Et, à vrai dire, ils paraissaient tous fort tristes.

Quelque parole échappée à un spectateur, une intuition peut-être, je compris que les enfants sur le campiello et tous ceux qui, dans la calle, suivaient les fleurs allaient chercher quelque jeune mort pour le conduire à San Michele, l'île rose. Mais tout se passait dans le ramage des enfants, l'irruption des fleurs, et je pouvais imaginer la suite surtout d'après les minutieuses peintures de Gino Montini, qui faisaient tant pâlir Mina. Et d'où était sorti, au cimetière, ce gros chat boiteux, le jour où Gino Montini enterrait sa grand-mère, accompagné et soutenu par la présence de tous ses amis et serviteurs ? Mina ne perdait pas des yeux ce chat boiteux. Et son frère Pietro lui avait raconté que les souris et les rats pullulaient là-dedans et qu'on en voyait parfois grouiller dans les tas d'ossements qu'après un certain temps on exhumait pour aller ensuite les jeter à Costanziaca. « Ce sont les rats qui s'occupent de les achever », avait dit Pietro d'un air presque rassurant, comme qui veut signifier qu'on peut être tranquille et que la question sera parfaitement réglée. Gino Montini avait souvent fait devant moi allusion à ce genre de choses.

Le cortège une fois passé, je m'aperçus que j'avais été si absorbé par le spectacle et par mes propres pensées que je ne m'étais pas rendu compte que c'était

dans la porte de la boutique de Gino Montini que j'avais pris refuge. La boutique était fermée. Les volets n'étaient point tirés, on pouvait regarder à l'intérieur, mais tout était vide : point de Gino Montini à sa caisse, point de Mina rangeant des livres ou des bibelots sur des étagères, point de Parpagnacco. Hélas ! tout me devint clair à l'instant.

Hélas ! bien plus clair encore après quelques paroles échangées avec une voisine. Il s'agissait bien en effet de la pauvre petite Morosina. Nous, dit la voisine, on l'appelait Mina. Et que Morosina et Mina n'eussent jamais été qu'une seule et même personne, il y avait longtemps que je le savais, mais à présent elles ne faisaient plus qu'un seul et même cadavre, et c'était ce cadavre-là qu'on allait transporter dans l'île rose de San Michele. Il l'avait eue, le grand voyou ! Il lui avait planté un couteau entre les deux épaules. « Cela est arrivé le même soir où ce marin étranger, on dit qu'il était Irlandais, a été tué par un grand chien-loup... »

O Seigneur ! Et s'il ne se passait rien ? Vraiment, si nous devions en rester à jamais pour nos frais ! S'il ne s'était jamais rien passé ? Si vraiment il n'y avait jamais eu de routes que celles tracées sur mes cartes ? Les heures de quart sont dures, parfois, bien que la mer soit toujours jeune et belle, ô Seigneur, répondras-tu ? Mais tu ne dis rien. Et c'est moi qui dois donner les ordres pour la bonne marche du navire. O silencieux ! S'il n'est sur le désert marin qu'une route, il ne faut pas courir le risque de s'en écarter. L'honneur commande, mieux que le devoir, et la pitié mieux que l'honneur : tous ceux qui, ce soir, à bord du vieux *Motherland*, se sont endormis comptent sur moi. Je ne veux pas les décevoir. Ce n'est pas leur faute à eux si mes pensées sont ce qu'elles sont et si, dans la Ville Incomparable, j'ai vu ce que je ne voulais pas voir.

Pauvres enfants ! Le voyage est toujours trop long pour eux et ils se moquent bien du reste ! Ce que veut le plus jeune de nos matelots, Einar, c'est retourner au plus vite, et au besoin sur l'aile d'un nuage, à Copenhague, et je sais bien pourquoi. Et ce que voudrait Olov, le plus vieux de nos matelots, c'est aussi retourner à Copenhague au plus vite, et je sais aussi pourquoi. Que leur importe si moi je pense que peut-être il ne s'est jamais rien passé ? Ce qu'ils veulent, c'est que je ramène au port le vieux *Motherland*, ce sera pour eux un grand jour. Ils ont confiance en moi. Ils se sont endormis paisiblement, sachant que tout est bien à bord, que la mer est heureuse sous l'étoile de minuit et que je veille. Ah ! pourquoi cela ne suffit-il pas à satisfaire le cœur d'un homme ?

LOUIS GUILLOUX

FIN

RECHERCHES

RÉFLEXIONS SUR L'ENFER (I)

On peut réfléchir sur cette situation. Il arrive que quelqu'un nous soit très proche, non pas proche : les murailles sont tombées ; parfois, toujours très proche, mais sans rapport, les murailles sont tombées, celles qui séparent, celles aussi qui servent à transmettre les signaux, le langage des prisons. Il faut alors élever à nouveau un mur, demander un peu d'indifférence, cette calme distance avec laquelle s'équilibrent les vies. Désir naïf qui naît après qu'il s'est déjà réalisé. Mais, d'une telle approche, l'on garde aussi l'impression qu'il y a eu un court moment de chance, lié à la surprise, à la faveur, non pas du regard que nous avons pu échanger, mais comme d'un regard qui nous aurait précédés l'un et l'autre, juste avant la rencontre : il semble en cet instant qu'il était vraiment votre compagnon unique dans un espace infini et infiniment désert où, par un hasard merveilleux, il avait précisément surgi à vos côtés ; c'était ainsi, ça allait être ainsi, c'était inexplicable, sûr et merveilleux. Mais qu'était-il ? Peut-être seulement le désert ? Le désert lui-même devenu votre compagnon ? Cela reste merveilleux, mais merveilleusement désolé, et puis, à nouveau, le compagnon a disparu, il n'y a plus que le désert, mais celui-ci, dans sa sèche vérité et sa présence aride, vous est tout à coup proche, familier, ami.

Peut-être pourrait-on rapprocher ce mouvement du mouvement de l'expérience absurde à laquelle, pendant quelque temps, Albert Camus a attaché son nom. Cette expérience, à bien des égards, et il ne pouvait en être autrement, lui a

été propre. Personnelle aussi la manière dont il a cheminé à travers les analyses et les idées, personnelles les exigences qu'il a fait valoir, celle d'unité par exemple, ou la passion de durer, l'aspiration brisée à l'éternel. Dans *L'Homme révolté*, il écrit encore : « Peut-être, sans cet insatiable besoin de durer, comprendrions-nous mieux la souffrance terrestre, si nous la savions éternelle. Il semble que les grandes âmes, parfois, soient moins épouvantées par la douleur que par le fait qu'elle ne dure pas. A défaut d'un bonheur inlassable, une longue souffrance ferait au moins un destin. Mais non, et nos pires tortures cessent un jour. » Est-ce le vœu des grandes âmes ? Ainsi parle seulement la réflexion sur la souffrance ou la souffrance mesurée qui justement peut prendre fin. Mais l'extrême souffrance, physique d'abord, parle autrement : quand elle appelle la mort, même avec sincérité, c'est qu'elle est encore supportable, proche encore de celle de Camus, car elle espère, elle espère en la fin, et cet espoir signifie une alliance avec l'avenir, une promesse du temps. L'homme reste maître de son destin, il reste libre d'en finir avec la souffrance : il la souffre et la supporte, la domine par cette fin qu'il appelle. Mais il est une souffrance qui perd tout à fait le temps : elle est cela, l'horreur d'une souffrance sans fin, que le temps ne peut plus racheter, qui a échappé au temps, pour laquelle il n'y a plus de recours, c'est irrémédiable. Alors, la mort ? Mais une telle souffrance a aussi perdu la mort comme terme. Pour parvenir à la mort, il faut le temps, seul le temps rend la mort possible et, ici, l'extrémité de la souffrance est qu'elle nous prive du pouvoir de mourir, qu'elle nous engage peut-être dans la mort, mais dans la mort sans issue, impossible à mourir.

Ce n'est pas là, on le pressent, une interrogation de détail. La souffrance est-elle plus grande dans notre temps que dans les autres ? Question vaine. Mais qu'elle pèse plus sur lui, personne n'en doute, dans la mesure où l'éloignement des consolations religieuses, la disparition de l'autre monde, la dislocation aussi des cadres sociaux traditionnels privent l'homme souffrant de tout recul, l'exposent davantage à la dure vérité de la souffrance, à son essence nue qui est de retirer à celui qui la souffre l'espace qui lui serait nécessaire pour la

souffrir, ce peu de temps, cet infime recul qui la lui rendrait possible. On peut penser, il est vrai, que la souffrance est une épreuve individuelle qui ne met pas en jeu le destin commun ; elle n'a pas besoin des commentaires de la pensée, mais elle appelle l'intervention de la médecine ; celle-ci dénoue heureusement ce qui ne se laisse pas dénouer. C'est en ce sens peut-être qu'Albert Camus, dans *La Peste*, a choisi de faire d'un médecin le symbole de l'action qui reste juste, de ce qui peut être fait là où pourtant rien ne peut être fait. Cela est raisonnable, c'est une décision qu'on s'étonne d'avoir entendu critiquer dédaigneusement, elle répond à l'énergique volonté de l'âge moderne : maintenir l'homme comme pouvoir, face à l'impossibilité, répondre à la démesure de ce qui a perdu le monde par un effort opiniâtre pour étendre lentement le monde, pour l'affirmer, même quand cette affirmation ne touche à rien de ferme.

Il faut voir cependant que ce qui est dit de la souffrance, destin individuel, doit être dit du malheur et de l'extrême misère. L'homme tout à fait malheureux, l'homme réduit par l'oppression, l'abjection, la faim, la maladie, la peur, devient ce qui n'a plus de rapport avec soi, ni avec qui que ce soit, une neutralité vide, un fantôme qui erre, méthodiquement et avec soumission, dans un espace où il n'arrive plus rien, un vivant tombé au-dessous des besoins, que l'appel des besoins, même s'il y répond, laisse hors du monde, livre à la passivité d'une existence privée de monde, qui, peut-être, agit encore, travaille encore, mais n'agit pas, ne travaille pas, car ce n'est pas « lui » qui agit, mais un autre, n'importe quel autre, avec quoi il n'a aucun lien. Ce malheur peut être aussi individuel. Mais il concerne surtout le grand nombre. Qui a faim pour soi seul, qui vit, dans le dénuement de l'injustice, au milieu d'un monde encore heureux ou tranquille, a une chance d'être renvoyé à une solitude violente, à ces sentiments qu'on appelle mauvais, envie, honte, désir de se venger, de tuer, de se tuer, où il y a encore beaucoup d'espoir. La faim dont nous parle Knut Hamsun est une faim que l'orgueil peut nourrir. Il semble que l'infini du nombre soit comme la vérité de cette autre sorte de malheur. Il y a, dit-on, une communauté du malheur, mais

il y a un point où ce qui est souffert ensemble ne rapproche pas, n'isole pas, ne fait que répéter le mouvement vide et vague d'un malheur anonyme où l'on ne vit pas en commun, que l'on ne vit pas dans la singularité d'un destin retranché, qui ne vous appartient pas et qui ne vous fait pas appartenir à un espoir, à un désespoir communs. On parle d'une égalité dans le malheur, mais c'est une dissemblance infinie, une oscillation sans niveau, une égalité sans rien d'égal. Et il n'est pas sûr qu'il soit nécessaire, pour s'approcher d'une telle situation, de recourir à ces exemples bouleversants et si vastes que notre temps a mis au jour. Il est une fatigue dont on ne peut pas se reposer, qui consiste en ceci que l'on ne peut plus interrompre ce qu'on fait, que l'on travaille toujours plus et, en somme, à la satisfaction générale : on ne peut plus être fatigué, se séparer de sa fatigue pour la dominer, la déposer et atteindre le repos. Ainsi la misère et le malheur. Il devient invisible et comme oublié, il disparaît en celui qu'il a fait disparaître (sans porter atteinte à son existence), intolérable, mais supporté, parce que celui qui le supporte n'est plus personne, n'est plus là pour l'éprouver à la première personne.

L'homme souffrant et l'homme de l'extrême malheur ou *soumis* à la misère sont devenus étrangers aux rapports maître-esclave qui constituent, par rapport à leur situation, un statut presque prometteur. L'esclave a cette chance d'avoir un maître, d'avoir dans le maître réalité et pouvoir ; le maître est aujourd'hui ce qu'il sert, il sera demain ce contre quoi il pourra se dresser. Il y a des esclaves sans maître, dont l'esclavage est tel qu'ils ont perdu tout maître, tout rapport avec le maître, tout espoir donc d'affranchissement, comme toute possibilité de révolte. Quand le maître est perdu, parce qu'il est devenu sans nom, un pur pouvoir anonyme, irresponsable, introuvable, c'est déjà une situation extrêmement malheureuse et difficile, mais les puissances abstraites peuvent encore être nommées, le plus lointain et le plus insaisissable s'appelle un jour Dieu, et la toute-puissance et la toute-bienveillance de Dieu finissent par offrir prise à un combat décisif. Bien plus grave est l'esclavage qui est l'absence de l'esclave, la servitude des ombres, elle-

même apparemment aussi légère qu'une ombre, là où le destin est sans poids et sans réalité. « Je me révolte, donc nous sommes », a dit Albert Camus dans une parole où il a mis toute la décision d'un espoir solidaire. Mais celui qui a perdu le pouvoir de dire « Je » est exclu de cette parole et de cet espoir. Il ne peut ni dire oui, ni dire non. A l'homme souffrant qui s'abandonne à la souffrance, on demande auss de réagir : il faut lui rendre la souffrance, la capacité de souffrir. Ainsi, aux ombres, il faut rendre l'esclavage, il faut rendre le temps.

▪

Les hommes ont toujours eu quelque idée de l'enfer. Ils ont toujours pressenti que là où était l'homme, là s'offrait l'enfer. Ils ont aussi, comme il était naturel, rusé avec ce pressentiment. La damnation n'est pas une pensée facile à manier. Il est frappant que l'on ait conservé aux damnés une sorte de dignité. L'origine de l'enfer est noble, et l'enfer qui voudrait abaisser la révolte est au contraire exalté par elle. La bouche formidable que Dante fait parler répète incessamment — il est vrai en arabe : « Honore ma splendeur dans l'abîme, comme elle a brillé dans le monde. » La damnation elle-même reste un mouvement terrible, mais riche : tantôt on l'identifie naïvement avec ces sentiments brûlants que sont la haine, le ressentiment, l'envie — les damnés contemplent éternellement ce qu'ils détestent, — tantôt avec le désespoir, le bonheur perdu, l'amour séparé ; mais, de toute manière, bien que, passant par le néant et l'abjection, subsiste un rapport avec le monde d'en haut, avec l'essentiel. L'enfer ne peut pas exténuer ce rapport. Le damné reste celui qui semble toujours pouvoir aimer Dieu à travers sa damnation, cette possibilité lui reste, le refus de cette possibilité est sa damnation, mais dans celle-ci et dans la répétition du refus la possibilité est encore présente — et ainsi de suite. Il semble que, pour le monde de la foi, l'enfer devrait être le lieu pur de l'athéisme et en symboliser le mystère. Les damnés sont les seuls véritables athées, ils sont non seulement retranchés de Dieu, mais ceux dont Dieu

s'est absolument retiré, et l'enfer est cet espace extrême, vide et pur de Dieu, où cependant un tel abandon, une telle nudité, une telle chute hors de l'être ne se mesure pas par le néant, mais se poursuit et s'affirme dans le tourment d'un temps infini.

On peut imaginer que sauver les damnés soit le souci obsédant qui tourne autour de la croyance. Plus étrange serait la pensée qui demanderait aux damnés le secret et la voie du salut de tous. Pourtant, c'est là ce qui doit être cherché. Non pas par un égarement de la sensibilité ou par un attachement affectueux à ce qui est bas. Ce n'est pas non plus que l'on cherche — au lieu de sauver simplement, malgré lui, l'homme souffrant — à sauver aussi sa souffrance, en une prétention que l'on peut facilement appeler hégélienne, ou encore à le sauver de par sa souffrance, à penser qu'il ne peut être réellement et complètement sauvé que si cette extrême souffrance qui ne lui laisse aucune issue ni du côté de la vie, ni du côté de la mort, le sauve. Penser cela est peut-être en nous secrètement, mais les choses ne sont pas si simples. Le souci de se tourner vers un moment extrême en deçà duquel l'homme, la possibilité de penser l'homme, semble disparaître, moment nécessairement obscur, est un souci lui-même obscur. Il ne signifie pas seulement, comme la simplicité nous engage parfois à le supposer, qu'en ce moment où l'homme nous échappe, c'est la vérité de l'homme qui pourrait être saisie : ainsi resterions-nous penchés sur un trou vide, au lieu de le combler et d'en faire l'assise d'une demeure véritable.

Plus ambiguë est la recherche tourmentée d'un commencement assez ferme pour qu'à partir de là ce qui s'affirme ne soit pas, invisiblement, absorbé par l'incertitude d'une région instable et inconnue, située dans un infini antérieur, et ruinant secrètement notre marche. Quand Marx a montré que l'histoire, la vieille et pesante histoire, arrivait justement aujourd'hui à un tel commencement, à un homme commençant, aussi proche qu'il se peut de rien, privé de toutes les valeurs de l'histoire et de toutes les formes du pouvoir, l'homme de rien, prêt aussi, à cause de cela, à assumer de la manière la plus juste le tout du pouvoir et le tout de l'histoire,

le vertige d'espérance qui a saisi le monde prouve la force et la vérité de cette exigence. Il en est de même de l'obsession du nihilisme. Albert Camus dit dans la préface d'un récent livre : « Nous commençons à sortir du nihilisme[1]. » Oui, mais cette affirmation, si assurée qu'elle soit, laisse derrière elle un doute qui n'est pas maîtrisé. Il est vrai : nous sommes sortis du nihilisme, mais c'est que — *peut-être* — nous n'y sommes non plus jamais entrés, du moins pour autant qu'il s'agisse d'une forme collective du nous et non pas de l'expérience d'un moi d'exception. Même le prolétaire de Marx semble exclure le prolétaire en haillons, l'homme tombé au-dessous des besoins, l'ombre de l'esclave exilée de l'esclavage, qui travaille sans rapport formateur avec le travail. Et, pour en revenir à l'expérience d'Albert Camus, pour essayer de comprendre, en dehors des partis pris qui ne nous apprennent rien, l'espèce de résistance qui a empêché de s'approcher de *L'Homme révolté*, peut-être faut-il en chercher là la raison.

*

Sisyphe, l'heureux-malheureux de l'enfer, s'il a éclairé d'une telle lumière des jours sombres de notre temps, c'est que lui et « l'étranger » ont été une image saisissante de cette nudité, de cette limite extrême — nous ne dirons pas du côté du néant, car c'est précisément une des découvertes pénibles de notre expérience que le néant n'est pas l'extrême, qu'il ne l'est qu'en tant qu'il nous trompe, — de cet homme dépouillé de lui-même et de ses valeurs, tombé hors des possibilités de sa condition et tel que, par sa chute, il nous désigne une région première, *presque* sûre de n'en pas dissimuler une plus basse. Homme qui travaille encore, mais inutilement, tout élémentaire, privé de l'œuvre du temps, mais non pas libéré de l'absence de temps, livré en elle à l'impossibilité d'en finir, à la démesure du recommencement éternel. Et cet homme nu, non pas un homme, mais la nudité de l'homme, par un mouvement convaincant de logique et de passion, trouve,

1. *Actuelles II*, Chroniques, 1948-1953 (Gallimard).

dans l'exact embrassement de son destin, une affirmation qui est joie, qui dit silencieusement la joie et la force de l'homme nu et dépouillé. Mouvement qui est, du moins par son exigence, très proche de celui du prolétaire de Marx.

Mais, si l'intérêt de Sisyphe est dans cette lumière qu'il jette sur ce qu'il y a derrière l'homme, s'il est dans la véhémence de cet effort pour nous ramener vers un homme, infiniment derrière l'homme, qui pourtant le pousse et le maintient, s'il est l'image du dénuement extrême, peut-on dire que *L'Homme révolté* nous conserve cette image, parte d'elle comme d'un commencement véritable ? Et si tant d'esprits ont été frappés par la distance qui sépare les deux livres, est-ce en raison des conclusions qui différeraient — peut-être diffèrent-elles à peine ? N'est-ce pas plutôt par leur point de départ, n'est-ce pas parce que l'homme élémentaire qu'est Sisyphe et l'esclave révolté sont déjà séparés par des mondes, exactement par le monde ? Cela est sûr, il faut faire un saut pour passer de l'un à l'autre — saut qu'a sans doute lui-même accompli Camus — et personne n'a voulu donner une pensée à l'élan qu'a demandé un tel saut ; d'où, peut-être, la crispation du style et cette tension qui se délivre quelquefois par l'éloquence. Mais, comme le livre ne rend pas exactement compte de ce bond, le dissimule au contraire ou plus justement le nie (pour une raison que nous chercherons), il y a derrière lui une sorte de vide, une région mouvante qui l'ébranle, où il tend à s'enfoncer comme pour se remettre de niveau avec le commencement plus originel qu'était Sisyphe.

Albert Camus affirme que, de l'expérience de Sisyphe, il tire la révolte dont *L'Homme révolté* développerait et éprouverait seulement la nature, les décisions et les limites. Mais la révolte de Sisyphe et la révolte de l'esclave qui dit « non » sont situées à des niveaux très différents. L'esclave est l'homme qui a déjà réussi — progrès infini — à rencontrer un maître, il a donc ce maître pour appui et, en effet, l'analyse du non-révolté conduit à affirmer entre l'un et l'autre une commune mesure qui à la fin les tiendra tous deux hors de la servitude et de la maîtrise. Sisyphe est un esclave sans maître, une servitude sans maîtrise, une solitude privée de

centre, non pas parce qu'il est seul — c'est, il est vrai, le point que le livre néglige, — mais parce qu'il est sans rapport avec lui-même. Et surtout : sa révolte, cette volte-face avec quoi tout commence, est la volte-face même du rocher, et toute la vérité de Sisyphe est liée à son rocher, à l'adhésion passionnée, violente, glorieuse à ce rocher, belle image de l'élémentaire en lui et hors de lui, affirmation souveraine de soi qui accepte d'être tout hors de soi, remis et hardiment confié au dehors, à l'étrangeté du dehors. De quelle portée était cette affirmation ? Qu'est-ce qui s'affirmait avec elle ? Le livre ne nous le disait pas, il nous laissait une image, et une image est généreuse, elle peut dire beaucoup, elle peut promettre et donner. Mais ce qu'elle ne nous promettait pas, c'est déjà l'espoir de l'esclave qui dit « non » à son maître : on ne peut passer, sans le survol d'un véritable abîme, de l'enfer vide, de l'espace qui est celui de la dispersion et de l'extrême malheur, au moment de la communauté réelle et de la révolte à la première personne. (Camus répondrait, pourrait répondre, il me semble, que son point de départ est celui de Marx : son esclave est emprunté à la mythologie de Hegel où Marx, par sa profonde compréhension de l'histoire, a su reconnaître la figure actuelle du prolétaire. De tels problèmes ne sauraient être tranchés en quelques mots, mais ce que l'on peut dire : c'est que le prolétaire de Marx est bien plus pauvre, plus nu que l'esclave de *L'Homme révolté*, dans la mesure où ce qui parle en lui, c'est la révolte sans quelqu'un qui se révolte, car sa volte-face ne passe pas par le pur centre d'un Moi révolté, ne lui appartient pas à lui-même, n'est pas la décision d'une personne qui, en vérité, n'existe pas encore, mais celle de sa situation, du lieu qu'il occupe et de son rocher. Qu'il en résulte des difficultés et des contradictions, certes. Qu'il en résulte surtout un risque, celui même de ne jamais revenir à la limite et au « respect » de la personne, notre temps le dit assez, mais ce risque a aussi sa vérité, on ne peut pas s'en détourner sans perdre cette vérité et, peut-être, tout perdre.)

Mais s'il est vrai qu'il y a un tel intervalle entre les deux figures qui, dans les deux moments de la réflexion de Camus, cherchent à représenter l'une et l'autre la limite de l'homme

dépouillé, il faut réfléchir sur cette distance, imaginer qu'elle n'est pas arbitraire, introduite seulement par la faiblesse d'un homme inquiet de conclure. Même si elle représente une lacune d'où il semble que l'on ne puisse sortir que si l'on s'y enfonce en lui donnant raison, elle pose un problème si trompeur qu'on est tenté, contraint peut-être de ne le résoudre qu'en le négligeant : par un refus implicite, mais résolu. Tout de même que, dans le désert de la communication, celui qui croit rencontrer un compagnon ne peut pas, sans grand péril, s'en tenir à ce moment où ce qui lui apparaissait comme l'absolue proximité, la volatilisation des obstacles et la certitude d'une présence immédiate, se révèle être l'absolue distance, la perte de tout rapport, la ruine de ces murs par lesquels jusqu'ici il pouvait encore communiquer. Ne sera-t-il pas justifié d'élever à nouveau un mur, de se dérober au mirage et de revenir à une communication plus stable et plus définie ? Ne doit-il pas, à un certain moment, ne fût-ce que pour ne pas la perdre, échapper à une telle expérience ? Peut-être n'en est-il pas de plus dangereuse, de plus douteuse, mais peut-être est-elle essentielle aussi, car ce qu'elle nous suggère, c'est que la proximité et la force de la communication dépendent — dans une certaine mesure, mais quelle mesure ? — de l'absence de rapport. Ce qu'elle suggère aussi, c'est qu'il faut être — dans une certaine mesure, mais précisément c'est ici sans mesure — fidèle à cette absence de rapport, au désert, à la nudité du désert, fidèle aussi au risque que l'on accepte de courir en rejetant tout rapport. Comme si finalement cette fidélité — là où il n'est pas possible d'être fidèle, — ce risque, cette migration sans repos à travers l'espace du désert et la dispersion de l'enfer, pouvaient aussi s'épanouir dans l'intimité de la communication, dans la surprise, le bonheur de l'immédiat.

(A suivre.) MAURICE BLANCHOT

L'ENTRÉE DE JAMES ENSOR A PARIS

En 1932, Anatole de Monzie, ministre de l'Éducation nationale (mais fort lettré), se rendit à Ostende, chez James Ensor, afin de lui remettre la cravate de la Légion d'honneur. C'est M. Marcel Abraham qui nous conte l'entrevue : il y assistait lui-même et la conte en poète. Voici « la grisaille, la nacre et les filets du port » ; « le magasin de coquillages et de souvenirs, hérité d'une bonne mère » ; au premier étage, l'atelier où vous accueille « un vieux monsieur courtois » (c'est Ensor) ; voici même, près de l'escalier, dans un bocal, « ce qui reste d'une petite sirène... ». Sans doute en restait-il peu de chose : les petites sirènes s'accommodent mal des honneurs. Et que pouvait-il rester, chez le vieux monsieur courtois, du peintre des années 80-92 ? Depuis longtemps déjà, James Ensor survivait à son génie. C'était une figure légendaire, un héros national (on l'avait fait baron), et les musées rassemblaient en hâte tout ce qui portait sa signature, à défaut de sa griffe. Il se diluait dans la gloire. Où était l'homme qui avait fait entrer le Christ à Bruxelles sous le double drapeau de la Sociale et de l'humour poétique ? Et cet homme, ce peintre, qui avait-il été vraiment ? Si les générations nouvelles le saluaient encore, elles l'abandonnaient volontiers à l'Histoire.

De là l'importance que prend, au Musée d'Art moderne, l'exposition d'Ensor. Le choix des œuvres aussi bien mérite toute louange. M. Marcel Abraham, qui les présente, nous propose un « retour à Ensor ». S'il entrevoit ainsi une action d'Ensor sur notre jeune peinture, son espoir me semble vain. Mais que le peintre d'Ostende sorte victorieux de ce procès, que, délivrée des poids morts, son œuvre s'installe

dans une nouvelle et plus ferme jeunesse : il me semble aussi que l'on n'en peut douter.

Rien de plus saisissant dans cette œuvre que l'impérieuse façon dont elle surgit, se tente, se trouve. Il suffit d'une douzaine d'années pour qu'Ensor s'accomplisse. En 1882, à vingt-deux ans, il peut être tenu pour l'un des meilleurs peintres de l'époque. Ses dons éclatent : la franche allure, le sens de la pâte, celui de l'atmosphère, le goût d'un réalisme qui n'implique pas un asservissement à l'objet, le pressentiment d'une immense matière spirituelle, où les choses, les plantes et les bêtes rejoignent les hommes.

Il va de soi que les œuvres du Flamand trahissent alors plus d'une influence : celles de Braekeleer et de Vogels par exemple, celle de Turner, celles de Manet, de Degas et Renoir. Ce n'en est pas moins par son assurance qu'il nous frappe, et par sa réussite — qui n'est point étriquée, qui laisse prévoir d'autres horizons. Et déjà, dans sa *Dame en Détresse*, nous découvrons, un peu timide, ce jeu de teintes rares et de formes inattendues qui va s'affirmer dans ses œuvres majeures. La même année (1882), *La Mangeuse d'Huîtres*, avec les délicates couleurs et les lignes précises de sa table, nous offre une grâce que les plus sûrs *Intérieurs* de Vuillard ne nous feront pas oublier. La palette d'Ensor s'éclaire à la fois et se subtilise : viennent *Les Toits d'Ostende* (1885), au grand ciel blanchâtre, *La Lisière de la Forêt* (1886), *Carnaval sur la Plage* (cette fête galante, plus proche de Verlaine que de Watteau, cette fête au bord des dunes et du symbolisme) ; et tel est le raffinement de ces œuvres, qu'elles pourraient sembler un peu trop exquises, si l'exquis lui-même n'y prenait un accent incisif, parfois dur et peut-être légèrement pervers.

Au reste, la violence n'est pas loin, ni le tumulte, ni le cri de la couleur. Dans l'œuvre d'Ensor, les masques ont fait leur entrée. Elle coïncide, au Musée d'Art moderne, avec l'*Entrée du Christ à Bruxelles* — parmi les toiles d'Ensor la plus populaire, — et nous ne la revoyions pas sans crainte : mais elle peut encore nous surprendre et nous réserve de longues délectations. Non que d'un coup elle nous emporte, non qu'elle nous séduise ou nous satisfasse pleinement ;

c'est à telle partie, puis à telle autre que l'on s'attache : au premier plan des masques, à la savante confusion des étendards vers la gauche, à la parade sur la droite et, surtout, au fond, derrière le tendre Christ, à la menue théorie des suivants. Chacune de ces parties, peut-être, se laisse trop aisément détacher des autres ; et, devant ces masques eux-mêmes, on se prend à rêver au déchaînement orgiaque, mais puissamment rythmé, des mascarades de Goya (au *Triomphe de la Sardine*, par exemple).

Ensor, le peintre des masques : ce fut là le plus fameux de ses titres, et c'est par là qu'il se vit rattacher à Jérôme Bosch comme aux Brueghel. Mais il me semble qu'autour de son œuvre on a dressé beaucoup de littérature. Et peut-être ce vrai peintre a-t-il été lui-même, çà et là, un peu trop tenté par l'esprit littéraire, un peu trop enclin à l'anecdote et aux effets de l'anecdote. On a salué en lui la dernière incarnation du génie des Flandres. Je sais bien que la joie et la truculence ne sont pas les seuls caractères de ce génie ; mais, si j'accorde au commun sentiment qu'ils en sont des caractères irremplaçables, je dois dire que je les découvre mal dans l'œuvre d'Ensor. Aucun de ses grotesques n'a la saveur, ni la nécessité où parviendront maintes fois ceux de Rouault. Les masques d'Ensor, dès qu'il veut leur donner un sens, et quelles que soient la grâce ou la virulence de la couleur, me semblent engagés dans une farce assez froide, assez lucidement ricanante, parfois même assez sinistre. Ils sont aussi loin de la généreuse exubérance que du tragique. Ils relèvent du bizarre et du saugrenu plus que de l'étrange. Ils veulent surprendre et choquer, être le scandale du bourgeois. Bon ! ce genre d'audace, il suffit, pour le « reconnaître », d'une baronnie ou d'une cravate. Ensor, Dieu merci, Ensor le peintre, a fait preuve d'une audace tout autre. Et même l'on peut se demander, à suivre le destin de ces masques fameux, s'ils lui étaient si nécessaires.

Ils lui ont servi, sans doute, dans la mesure où, les créant à sa guise, il proposait à son génie une liberté et des tentations nouvelles, de nouveaux hasards aussi. Voyez *L'Intrigue* (1890), où, souverain maître de ses fantoches, mais peut-être un peu gêné quand il invente leurs visages,

c'est à traiter leurs vêtements qu'il déploie tous ses dons. Et *La Vieille aux Masques* (1889) ; et surtout *Les Attributs d'Atelier*, cette œuvre si bien organisée dans son disparate. Mais précisément, ici, les masques ne relèvent plus d'une histoire, ils ne rêvent plus d'un sens : ils ne sont que prétextes et instruments du peintre, « attributs » d'un tableau. Encore faut-il qu'ils se refusent à un procédé, qu'ils inquiètent à la fois et tentent le peintre plus qu'ils ne le rassurent, bref, que le jeu ne soit pas trop aisément dominé — et tel est bien le péril qui va menacer James Ensor : témoin *Les Squelettes à l'Atelier* (1900), victoire complète, mais prévue et facile.

C'est qu'Ensor, qui ne se satisfait pas encore d'une formule, se trouve partagé entre deux tendances, qu'il suit tour à tour. L'une le porte vers le précieux et l'achevé ; l'autre vers la véhémence, l'éclat et l'ampleur. Les tableaux sont rares dans son œuvre, où ces deux tendances trouvent un équilibre. Qu'il suive trop fidèlement la première — passé les années de grâce et de création, — il s'étrécit plus qu'il ne s'aiguise, il raffine en vase clos : c'est insolite et parfait, mais sans vibration ; ainsi dans *L'Antiquaire*, cet étonnant jeu de mandarin (1902), et plus encore dans *Fleurs et Vase chinois* (1917), qui le dispute pourtant aux Redons les plus rares.

Mais non moins néfaste, la tentation (la nostalgie) de la puissance, dès que faiblissent l'ardeur et les moyens du peintre. On ne devine que trop l'ambition d'Ensor dans une toile comme *L'Enlèvement d'Andromède* (1925) ; on voudrait songer au suprême épanouissement de Renoir et de Cézanne ; si plutôt l'on évoque Masson dans sa récente métamorphose, c'est — loin du peintre d'Aix — un Masson sans jeunesse ni fougue, sans choix véritable, sans possibilités de renouvellement. Le *Port d'Ostende*, de 1933, nous convainc moins encore ; on y sent une volonté de simplification et de poésie ; mais les formes s'évanouissent ; la cou leur, savante encore, a perdu son prestige ; trop complaisante et déclarée, la poésie a rejoint la romance ; et si l'on songe, devant cette toile aussi, à Odilon Redon, c'est aux œuvres les plus suspectes de ce peintre inégal.

Mais laissons la trop longue période où James Ensor tente

en vain de ranimer son génie. Les belles œuvres que nous avons citées d'abord suffiraient à la gloire d'un peintre ; et que d'autres, qui ne le cèdent en rien aux premières, parfois même les dépassent ! *Le Chou frisé* de 1892 (c'est l'époque de *La Raie* de Bruxelles) ; les *Coquillages* de 1895, la classique et solide *Vue d'Ostende* de 1898 ; avant tout, à mes yeux, ces deux chefs-d'œuvre, ces deux toiles que j'emporterais jalousement de l'exposition présente : *Ma Chambre préférée* (1892 ; il me semble que je n'en épuiserais jamais les voluptés de raffinement), et *Les Barques échouées* de 1896 : œuvre à la fois limpide et secrète, d'une scandaleuse délicatesse, d'une poésie aussi pure, presque aussi pure — et tout ensemble aussi particulière d'origine et aussi universelle d'effet — que celle des œuvres les plus fraîches qu'aient signées Corot ou Bonnard.

Encore n'ai-je rien dit de l'œuvre gravé. Et que le graveur, chez Ensor, n'ait pas été inférieur au peintre, qu'il ait même joui d'un bonheur plus égal, les eaux-fortes et les burins rassemblés au sous-sol du Musée en témoignent d'une façon irrécusable. Croquis, paysages, portraits, scènes, compositions, masques encore et squelettes : tantôt l'artiste y donne libre cours à sa veine inventive ou cruellement bouffonne (et parfois il annonce le Chagall des *Ames mortes* et des *Mille et une Nuits*) ; tantôt, dans les paysages surtout, il nous émeut par le choix des éléments, la pureté aiguë du trait et la vibrante concision de l'ensemble. De nouveau, c'est James Ensor, et le meilleur : issu d'une terre, d'une race, d'une réalité — dont il devient, selon son esprit et ses moyens propres, le très précis visionnaire.

MARCEL ARLAND

LE THÉATRE

LA GARCE ET SON PUBLIC

On écrirait un « portrait imaginaire » à la mode de Walter Pater avec les pièces présentées depuis un mois au public parisien : ce serait le portrait de la garce, qui est, comme chacun sait, une « vamp » à bon marché...

Jeune encore, innocente, un peu farouche, on la verrait semblable à cette « belle gueuse » dont parle Tristan : en somme, ce serait Gigi, telle que Mlle Evelyne Ker nous l'a présentée l'autre soir au Théâtre des Arts. Or Mme Colette a poussé jusqu'au génie la connaissance psychologique des cocottes ; elle a été, si l'on veut, le Balzac des boudoirs ou des boîtes de nuit chic. La pièce qu'elle a tirée de son roman, c'est l'histoire de la petite Volanges dans la cour des Miracles. Pourtant, chaque époque a *Les Liaisons dangereuses* qu'elle mérite, et nous ne pouvons prendre tout à fait au sérieux les aventures de Gigi conduite au sacrifice par une grand-mère cocotte, une tante cocotte et une mère qui fait de grands efforts pour le devenir. Il s'agit de vendre le plus cher possible la virginité de la petite. On traite par-dessus sa tête de ces grands problèmes. Quel malheur, l'amour est venu mettre fin à ces projets, et tout finit, à l'ébahissement des parents, par un mariage.

Bien entendu, il faut que notre jeune garce connaisse les secrets de l'érotisme et de la mode : aussi se déshabille-t-on beaucoup au Théâtre des Arts. Les dessous 1900 semblent avoir quelque prestige sur les académiciens, mais ils surprennent un peu les jeunes gens. Qu'importe ! Mlle Ker se jette

sur sa grand-mère, saute au cou de l'homme qui sera demain son acheteur, bientôt son mari (il faut que la morale y trouve son compte !), écarte galamment les cuisses sans songer à mal, embrasse tout ce qui passe à sa portée — gentille petite fille dont le jeu est vif, parfois monotone. On a dit que c'était beau, l'éveil de la sensualité chez cette gamine : il est permis de trouver un peu simple l'érotisme des « fruits verts » qui passionnait la bonne société vers la fin du siècle dernier. Et, si réussie que soit l'interprétation de Mme Cocéa ou de Mlle Ker, l'on n'arrive pas à prendre au sérieux la diplomatie du pucelage. Voilà un spectacle de tout repos pour les distractions familiales du dimanche.

Les inquiétudes innocentes de Gigi se calment. La maturité est venue et nous retrouvons la garce mariée à un jeune chimiste. Elle le trompe, bien entendu, ou, du moins, elle aimerait le tromper. Ainsi Nicole vient de faire un petit voyage dans le Midi, et son mari voudrait savoir ce qui s'est passé : est-il ou n'est-il pas cocu ? Grave problème. C'est le sujet des *Quatre Vérités* de M. Marcel Aymé, qu'on peut voir à l'Atelier, et où l'on regrette de ne pas retrouver la verve de *La Jument verte*.

Notre chimiste a mis au point un sérum de vérité qu'on dirait sorti des hebdomadaires populaires : il l'administre à toute la famille, qui se sent prête à confesser ce qu'elle dissimulait. On se croirait aux Procès de Moscou : c'est à qui s'accusera de fautes, vénielles ou non. Nous apprenons que le mari trompait sa femme avec sa secrétaire, que le beau-père trompait la belle-mère avec des prostituées en lui faisant croire qu'il allait chasser le papillon. Pourtant, tout occupé qu'il est à révéler *sa* vérité, Olivier, le mari, n'a pas écouté la confession de sa femme : il ne sait rien de ce malheureux voyage, c'est à désespérer de la science. Olivier tente de faire absorber à sa femme le fameux sérum pour lui dérober la vérité à son insu. Son beau-père lui fait la leçon : « L'évidence ne peut rien contre les mots » ; il ne résiste pas au plaisir de violer la conscience de sa femme. C'est malheureux pour lui ; la pauvre Nicole décide de boire un antidote et de faire croire à son mari qu'elle avoue en racontant, bien entendu, un mensonge. Le bonheur revient. Olivier sera cocu et ne le

saura point. Cela suffit à sa vanité de mâle stupide. Sa femme se frotte les mains. « Le mensonge, c'est la liberté ! » Quant au beau-père, il retourne à la chasse aux papillons.

Une espèce plus curieuse, une variété plus subtile de garce, il faudrait la trouver dans la vieille fille hystérique que nous montre, dans *Été et Fumées*, M. Tennessee Williams au théâtre de l'Œuvre. Il s'agit d'une pauvre fille hystérique, logée dans un presbytère d'Amérique, qui tombe amoureuse de son voisin, un jeune docteur fort libertin. La malheureuse souffre mille morts à voir son idole coucher avec des danseuses, pis encore, des Mexicaines. Elle le dénonce, entraîne la mort de son père, sa fuite. Un jour, le beau docteur revient, mais en triomphateur : le libertin amendé est devenu une Jeanne d'Arc du choléra en sauvant la région d'une épidémie. Aussi la pauvre vieille fille court-elle se donner à lui. Il la repousse, car il vient de se convertir à l'amour pur, à la bonté universelle. Que reste-t-il à notre recluse ? Faire le trottoir. Ce qui, dans le pays où l'action se passe et dans les décors extravagants de Mme Léonore Fini, doit se dire « faire la fontaine », puisqu'elle vient se jeter dans les bras d'un passant au pied d'un angelot pleurard et suintant.

Le miracle de cette pièce, c'est le jeu de Mme Monfort : on sait qu'elle est une grande tragédienne, aussi n'attache-t-on d'importance à *Été et Fumées* que dans la mesure où elle s'en détache. Cette actrice qui, pour renouveler le jeu tragique, emprunte à la « vamp » certains traits pathétiques, oublie la pauvre vieille fille idiote : elle incarne déjà le rôle de Penthésilée, qu'on la sent prête à camper sur la scène.

Notre garce, pourtant, vieillit : elle prend des rides et des cheveux blancs, elle clôt les fenêtres de sa maison, dernier reste hérité du commerce qu'elle fit de ses charmes. Elle ne veut plus voir le monde. C'est ce qui arrive à la comtesse Alberte, qui fut jadis la maîtresse d'un souverain et qu'un ministre a évincée. Si Mme Simone a voulu écrire, dans *En attendant l'Aurore*, que présente la salle Luxembourg, l'histoire d'un Faust femelle, d'une cocotte que le dieu de la mort autorise à redevenir jeune pour se venger d'un ministre qui la jeta autrefois dans l'ombre, c'est pour nous permettre de couronner notre « portrait imaginaire » avec le visage de la

victoire : c'est beau une femme qui se venge ! Hélas ! quand elle n'est pas la Merteuil et qu'elle gémit durant des heures en s'envolant dans des voiles de gaze, en cavalant sur la scène à travers de petits nuages blancs, on se trouve un peu volé. Mme Annie Ducaux est une belle fille, mieux faite toutefois pour les héroïnes de Marivaux que pour les sultanes déclassées. On peut penser qu'il y aurait des applaudissements moins soutenus si des influences étrangères à l'expression artistique n'avaient contribué au succès !

Car le public des spectacles, j'entends le public des générales, on ne se lassera jamais de le décrire : chapeaux à voilettes, visages rongés par l'envie, parades grotesques durant les entractes, piaulements de joie devant des décors qui eussent fait rougir le plus mauvais élève de Pitoeff ou de Dullin, rires hystériques aux pires vulgarités, attentions pleurardes à la plus niaise réplique. C'est pour ce public de bonne compagnie que les dramaturges à succès ont inventé le mythe de la garce. Il s'y retrouve, car elle porte dans les plis de son corset la nostalgie d'une époque qui semble tranquille : l'époque 1900. Dans les pièces où paraît notre garce, on parle de cocuage, d'alcôves, on exhibe des dessous compliqués. On se croit retors ou cruel parce qu'on fait rêver une vieille galante à son passé, une jeune pucelle à la vente de sa vertu. Où donc est le vrai tragique en tout cela ? Où sont les critiques qui oseraient dire, comme l'enfant devant le roi tout nu du conte d'Andersèn, que ce théâtre de bonne compagnie est la caricature du théâtre, cet « art » la décadence d'un art ? S'il est un public assez veule pour se complaire à ces distractions, qu'on le laisse à ses pastiches, à ses parodies. On pourrait redire mot pour mot ce que Copeau écrivait dans cette revue, en 1913 : *Une industrialisation effrénée, qui, de jour en jour, plus cyniquement, dégrade notre scène française... une production de plus en plus folle et vaine, une critique de plus en plus consentante, un goût public de plus en plus égaré : voilà ce qui nous indigne et nous soulève...*

JEAN DUVIGNAUD

UNE NOUVELLE LITTÉRATURE ALLÉGORIQUE

Il est arrivé ces années-ci que le bruit fait autour de certains livres a dérangé l'attention sérieuse qu'ils méritaient sur divers plans. Je m'étonne, par exemple, qu'on n'ait pas tiré un plus grand parti — je ne dis pas : du sens allégorique de ces ouvrages, qui du reste a suscité beaucoup de questions — mais du langage allégorique même.

Le Mont Analogue, de René Daumal, *Le Rivage des Syrtes*, de Julien Gracq, *Le Désert des Tartares*, de Dino Buzatti, les contes de Noël Devaulx, *La Ville au delà du Fleuve*, de Hermann Kasack, *La Loterie à Babylone*, de Jorge Luis Borges, les romans de Samuel Beckett, d'Ernst Jünger, de Maurice Blanchot, d'autres encore, et déjà les romans de Kafka offrent deux traits communs, dont l'un concerne l'objet, l'autre la forme — si nous pouvions jamais admettre une telle distinction : cependant nous savons qu'il s'agit, sous ses deux aspects, du seul langage romanesque.

Ces livres traitent (à des hauteurs et selon des perspectives distinctes) des rapports entre l'homme et le monde. D'autre part, ils constituent des allégories.

On ne s'y intéresse pas à la psychologie d'un individu ou d'une société comme les romans le font depuis deux siècles, on n'y voit ni les décors ni la comédie de Balzac. Les héros ne portent pas de noms, ou c'est un nom de convenance donné pour tel, parfois une lettre. Le pays où a lieu l'action du *Château*, du *Rivage*, de *Héliopolis*, de *Molloy*, d'*Aminadab*, ne se trouve sur aucune carte : on y vit, écrit Devaulx, « en marge du cadastre » ; le temps n'est pas fixé avec plus de précision, ce n'est pas tout à fait un temps humain.

Bien que nous ayons l'impression de cheminer aux côtés du héros, de suivre les mouvements de son instinct et de sa

raison, il nous touche d'une autre manière que les personnages de Dostoïevsky, de Stendhal, de Henry James, de Malraux. Il n'est point amoureux ou jaloux ou emporté, non plus avare ou prodigue, lâche ou courageux ; il ne se définit pas par la passion mais par le projet ; ce n'est ni cupidité ni brigue des honneurs ; il tend au *repos* (si même le tonnerre doit l'ouvrir) ; dans cette vue, il use des moyens du bord qui sont naturellement variés, souvent inadéquats, ridicules, désespérés, comprennent la ruse et l'hypocrisie, en tout cas la plus grande attention. Son histoire est celle d'un homme qui n'en pourrait jamais saisir le sens ; qui se demande, ne se demande pas, pourquoi il va et il vient sur la terre, quelles lois gouvernent son existence et celle de ses semblables — s'il a seulement des semblables. Il se débat dans un élément qui n'est pas fait pour lui, ou l'est cruellement, qui tour à tour prend l'aspect de l'absurde, du néant, de l'enfer, de l'ambiguïté. « Ce n'est malheureusement pas la mort, mais les éternels tourments du mourir [1]. » Les jours que Molloy passe sur le ventre, dans la forêt, ne le réduisent pas toutefois à la vie physique : il ne cesse de réfléchir sur cette condition, sans que nous puissions mieux la pénétrer que lui-même. Le labyrinthe où K... est engagé a l'air de sortir tout armé de son esprit : comme s'il créait lui-même à mesure les couloirs sans fin qu'il aura à parcourir, les portes innombrables auxquelles il se heurtera. Le désert de Buzatti est un mirage qu'on peuple ou qu'on dépeuple à l'envi. La fantasmagorie sociale de Blanchot semble aussitôt réfractée : le monde devient monologue intérieur.

Dépouillée de certaines apparences, cette recherche infinie paraît extraordinairement abstraite. L'affabulation et le style peuvent faire illusion : ils abondent en situations concrètes, en détails précis. On y trouve de l'humour, ou même une sorte de pataphysique : *Le Mont Analogue* évoque tout à la fois *Le Voyage du Pèlerin*, *Erewhon* et les *Aventures de trois Russes et de trois Anglais*. Mais le fond même et les grands moments de l'action demeurent mystérieux. L'auteur s'en tire presque toujours par des symboles. Je

1. *Journal* de KAFKA, 6 août 1914.

suis frappé de la ressemblance de ces romans avec la littérature allégorique du moyen âge.

Julien Gracq observe dans les lettres, à partir du XVIIe siècle et jusqu'à nos jours, une « curieuse hantise des mythes ». Il vise la littérature dramatique française à l'exception du XVIIIe siècle — et les mythes grecs ; mais son exposé va plus loin. Il relève deux usages opposés du mythe. Racine, dit-il, incarne et apprivoise le mythe : sommant les dieux d'avoir à descendre sur terre. Anouilh sublimise la vie quotidienne par le mythe : raréfiant l'air autour de ses personnages, dressant leur geste banal sur le ciel. Le résultat de ces deux démarches n'est peut-être pas très différent — que les héros montrent des visages qui sont de tous les jours ou que les hommes fassent figure de héros. Cependant Gracq attribue à la seconde un sens plus profond. Il y voit le besoin qu'éprouve notre époque « de remagnétiser la vie, d'y faire sourdre de nouveau, après le succès d'une longue entreprise de desséchement, un *lubrifiant* indispensable pour les frottements multipliés d'une machinerie sociale que sa complexité menace à chaque instant de bloquer ». Son propos s'éclaircit encore lorsqu'il fit préférer aux mythes grecs, mythes tragiques ou fermés, les mythes médiévaux, « histoires ouvertes », « tentations permanentes et récompensées ». (On sait que *Le Roi Pêcheur* met en scène, d'un point de vue excentrique, la quête du Graal : c'est Amfortas qui reçoit ici la place principale ; ce mouvement double la « tentation » ordinaire d'une autre plus subtile, d'essence divine.)

Je ne puis acquiescer entièrement à ces distinctions ou, du moins, au parti qu'en tire l'auteur.

Je ne crois pas que l'infiltration du mythe dans la littérature contemporaine révèle un effort vers la sublimation, ni une proche délivrance. J'y démêle plutôt l'incertitude, le temps d'arrêt et d'interrogation qu'on observe à divers moments de l'histoire, la difficulté à fixer et à résoudre un nouveau problème. Peut-être la pudeur, parce qu'il s'agit de choses graves.

Ce problème est le rapport de l'homme à l'univers. Au moyen âge, nous le trouvons résolu par l'Église : Dieu four-

nit toutes les explications. Mais, aujourd'hui que Dieu est mort ou qu'il se cache, l'homme entend poser à nouveau des questions que les religions et les philosophies n'ont débattues qu'à partir de certains postulats. L'homme est censé connu. La Renaissance, le théâtre classique, le siècle des lumières, le roman psychologique ou réaliste, la psychanalyse l'ont éclairé de toutes parts. Sa raison a été dévoilée, son cœur mis à nu, son inconscient pressé de livrer ses secrets ; il en va de même de ses rêves, de ses goûts sexuels, de ses humeurs sociales. Une nouvelle entreprise surgit sous nos yeux : déterminer la relation de l'homme au monde. Non point l'individu concret engagé dans une famille ou une collectivité particulière, mais l'homme même, en lutte avec une machine qui l'élève ou l'abaisse, s'approche ou recule, parfois l'écrase et souvent passe à côté de lui en l'ignorant. La description d'un tel jeu de forces renouvelle presque d'instinct les symboles et les méandres qui fleurissaient au moyen âge. De nouveau, il est question de déserts, de forêts, de châteaux, le temps reprend le flux de l'éternité, les distances s'apprécient en dehors des mesures habituelles. Le messager qu'imagine Kafka ne remettra jamais son message : l'espace et le temps fuient sous ses pieds et les murailles de Chine s'éloignent ou se multiplient comme dans les rêves. Invisible à tous les yeux, le Mont Analogue s'ouvre, de siècle en siècle, à qui franchit la courbure du ciel : mais aucun de ces héros ne saura qui le précède et qui le suit.

Une comparaison sociologique, si intéressante soit-elle, présente toujours de grands périls. Mais il n'est pas impossible que des époques ou des civilisations même éloignées recourent, pour des raisons en partie communes, à des formes littéraires semblables.

L'allégorie procède d'un choix. Au sein du langage littéraire, elle indique un art plus concerté encore, plus éloigné de la langue vulgaire. Elle veut édifier ou divertir, pardessus tout charmer. Traditionnellement, elle appartient au conte. L'intérêt de l'auditeur ou du lecteur se guide sur la suite des événements, non sur l'analyse des caractères. Cependant l'allégorie épuise ses effets plus vite que les autres formes de langage. S'il nous plaît d'être sous le charme, il

semble que nous ayons un égal besoin d'être éveillés. Il arrive un moment où l'allégorie nous paraît un chemin peu sûr, en tout cas détourné, pour atteindre le vrai. C'est l'heure du Réel. Le roman succède au conte, *La Princesse de Clèves* au *Grand Cyrus*, Simenon à Gaston Leroux.

L'allégorie, au moyen âge, répond-elle seulement au goût d'une certaine société qu'il s'agit de distraire ou reflète-t-elle, comme le pense Georges Bataille, les exemples moraux qui servaient aux prédicateurs ? Les deux peut-être. Un curieux livre, qui parut en 1734[1], appelle encore le roman un « poème héroïque en prose » et ajoute qu'il doit offrir des « portraits gracieux de la vertu, de l'honneur et de la probité pour les rendre désirables et pour les faire aimer ».

Cette allégorie trahit-elle l'impuissance ou signifie-t-elle la force, l'équilibre ? Cloisonnant l'âme, personnifiant les grâces et les vices, peignant des aventures et non des caractères : est-ce qu'elle divise l'homme faute de pouvoir l'embrasser d'un seul tenant, « homme complet, tout-puissant en toutes choses » tel que sera, au dire de Michelet, l'homme de la Renaissance, Léonard de Vinci ? Ou le moyen âge est-il au contraire le temps des vertus : dédaignant la révélation du moi parce qu'il n'éprouve pas le besoin de se justifier ? A l'opposé de cette sensibilité moderne (romantique) qu'Éric Weil résume peut-être lorsqu'il écrit : « L'individu qui s'expose à nu, pour cela même est juste, et Rousseau est le pécheur justifié d'un calvinisme sans transcendance théologique » ?

Quelle que soit la réponse à ces questions, il est permis d'observer que le roman allégorique médiéval, lors même qu'il emprunte ses thèmes à l'Église, ne compte ou n'existe que dans la mesure où il échappe à l'esprit clérical et développe (Gracq le constate après Rougemont) des mythes a-chrétiens, celui de Tristan, celui du Graal ; que, d'autre part, peu importe si c'est force ou faiblesse, il n'a pas pour objet la psychologie de l'homme.

De même, le roman de Blanchot ou de Beckett, maint conte de Noël Devaulx, se situe au-delà de l'individu et loin

1. *De l'Usage des Romans*, où l'on fait voir leur utilité et leurs différents caractères, par Gordon de Percel, à Amsterdam.

de Dieu. Il n'envisage rien hors la possibilité jouée dans la littérature. Il est, avec autant de noblesse dans le fond, un roman d'aventures, le récit d'une quête et de beaucoup d'enchantements. Il use à son tour d'une langue emblématique, par endroits déjà conventionnelle, ennuyeuse, laissant paraître des clichés, des redites, des symétries. (Jean Paulhan a bien vu que l'ennui de *L'Auberge Parpillon*, par exemple, révèle, plus que la loi d'un genre, la qualité d'une recherche. L'inconnu ne nous séduit pas, il nous heurte ou nous laisse indifférents. Nous ne sommes séduits que par les morceaux, transposés ou inversés, du connu : par la dérision des sacrements dans *Babel*, la représentation paysanne dans *Le Vampire*...)

Dans *Le Rivage* et dans *Le Désert*, une longue attente se trouve finalement résolue. Par l'accomplissement ou par la fin d'un mythe, par la mort, par une illusion nouvelle ? Nous ne savons. Mais la solution n'existe apparemment que pour les autres. Dès que la seigneurie d'Orsenna ou le Fort Bastiani rentre dans l'histoire, les rêveries du héros se dissipent. Arraché à l'événement ou réduit à en être le véhicule, coupé de ses actes, frustré en tout cas, il n'est pas au monde. A la constatation de Gracq qu' « on a retiré l'échelle » répond la parabole du *Procès* : « Si tout le monde cherche à connaître la Loi, dit l'homme, comment se fait-il que depuis si longtemps personne que moi ne t'ait demandé d'entrer ? Le gardien voit que l'homme est sur sa fin et, pour atteindre son tympan mort, il lui rugit à l'oreille : Personne que toi n'avait le droit d'entrer ici, car cette entrée n'était faite que pour toi, maintenant je pars, et je ferme. »

La supériorité de Kafka sur Gracq ou Buzatti est que l'allégorie chez lui s'identifie au monde. Elle est absolue. Elle ne commence ni ne finit, occupe tout l'espace, possède son temps propre. Elle est description du monde, phénoménologie. L'univers kafkéen ne renvoie pas à un autre qui nous donnerait à voir, par échappée, le repos ou la règle. « Pas de vide, écrit Groethuysen, où l'on puisse se réfugier. » Si les romans de Kafka sont inachevés, si *Le Procès* même demeure *ouvert*, c'est qu'il s'agit de fragments de la fiction universelle.

Lorsque l'armée farghienne marche vers Orsenna, lorsque les Tartares envahissent le désert, l'allégorie touche à sa fin, les choses vont reprendre leur cours, peu importe que la vie ou la mort ait le dessus. Mais dans le monde de Kafka le rideau ne tombe jamais : prenons du recul et nous découvrirons une autre scène où résonnent les trois coups, puis une autre, puis encore une autre. La limite est celle de notre entendement, la myopie de notre regard. Lorsque les Nomades entrent dans la capitale du plus vieil empire et campent sous les fenêtres de l'empereur, c'est *un moment* de l'allégorie. Kafka décrit, à un autre moment, la muraille de Chine, construction discontinue que ses brèches mettent pour longtemps à la merci des barbares : ainsi l'oppression demeure.

Je dis l'oppression ou l'angoisse : elle ne coïncide pas toujours avec le malheur. Elle surgit dans des circonstances inverses, dans la plénitude et dans le manque, sur le grand théâtre du monde que déploie *L'Amérique* (aux yeux de Brod, roman optimiste, chaplinesque, musical) et sur le balcon de faubourg qui nous dérobe le monde (moment du même ouvrage). Il suffit, pour que nous perdions pied, de la désappropriation des choses, qu'elle soit excès ou vacance.

Le rapprochement de nos jours au moyen âge ne devrait pas perdre de vue les modes concrets d'imagination que le roman s'est donnés à la longue : il en est auxquels aucune œuvre ne semble plus pouvoir échapper. Si nous assistons aujourd'hui au déclin d'un certain type de roman dont Proust et Joyce ont écrit les chefs-d'œuvre, il est évident que l'introspection ou l'objectivation de la psyché, que l'animation du corps, que la présence directe des choses, que l'acte même qui nous les fait voir comme signification unique appartiennent désormais au langage romanesque. Du reste, *Ulysse* représente à tous égards une transition : il résume les façons d'être et d'écrire depuis Homère et annonce les suivantes. Le premier livre de Beckett, *Murphy*, prolonge un instant cette illusion : il nous conduit du Dublin de Léopold Bloom au Dublin métaphysique que Joyce a bâti entre les lignes. Bientôt il n'existe plus de ville reconnaissable, c'est la *silva oscura*. Le champ de notre vision mais non celui de

notre conscience est réduit à une chambre, une grève, un sentier, des fougères, des pierres, finalement un cahier et un crayon. Le monologue de Molly Bloom est devenu, dans *Molloy* ou dans *L'Innommable*, description phénoménologique : suscitant le monde qu'elle décrit. Non seulement les structures objectives ne sont point absentes de ce discours intérieur, mais elles l'investissent de toutes parts et, abolissant le dedans et le dehors, le déguisent et le changent en silence. Les personnages de Beckett tombent, et cela revient au même, dans l'aphasie, le bavardage, l'aporie. Observons encore que la musique est bannie de la Ville au delà du fleuve et que dans le Bouville de Sartre une rengaine chantée par un phonographe dissipe la nausée. Je suis engourdi, dit Hölderlin, et Kafka : je deviens de pierre.

Dans les ouvrages que j'ai allégués, le rapport de l'homme au monde (par quoi Sartre définit l'absurde — mais il est d'autres rapports et d'autres définitions) ne repose plus sur le moi de l'homme : il prend appui sur le monde. Cette *Weltanschauung* feint de céder la parole au monde ; feinte précieuse : dans le même temps où elle dérobe l'action sous une langue allégorique, elle donne à toutes choses un relief inusité. L'affabulation est d'autant plus concrète que le mouvement du récit, quête du repos ou de l'être, paraît abstrait. Nous ne pouvons qu'être frappés également de l'importance attribuée aux lois, aux sentences, aux hiérarchies, aux jeux, aux figures sociales, à l'inventaire des propriétés, à la sécrétion collective. Le Gâteau des Tailleurs se trouve exposé une fois l'an : ce jour-là, les notables font éclater, comme ailleurs plumets, cravates ou bouffants, leur « tenue morale », la foule à son tour se pare et se répand, les artistes veillent dans leurs guérites aériennes : quand vient la nuit et que s'évanouit la lumière du Gâteau, la Cité s'enfonce dans la boue. L'amie de Roquentin compose des « moments parfaits », théâtres bourgeois sur lesquels il refuse de se produire ; chez Molloy, les moments parfaits sont les heures pendant lesquelles il compte et suce ses cailloux et les fait tourner comme le soleil autour de ses poches. Le monde, c'est le jardin public, le Rendez-vous des Cheminots, la bibliothèque municipale, l'excursion aux îles de

Madame Pédale, l'un des établissements où, prenant son thé et ses biscuits, Murphy réussit chaque jour à gagner quelques pence sur l'ennemi, c'est la chambre des cartes au bord des Syrtes, le Fort Bastiani aux parades montantes et descendantes, le labyrinthe ou jeu de l'oie que forme chaque conte de Borges.

Le héros moderne se trouve toujours — devant la Loi. Celle-ci, on nous la donne à connaître de mille façons, on la décrit avec minutie ainsi que les écailles et les poils du monstre. Mais le héros est laissé en blanc : on dirait qu'il *parle* et réfléchit le monde, cependant le monde fraie son chemin à travers lui (comme il traversait le cycliste de Luis Bunuel, dans *Le Chien andalou*). « Ça pourrait même faire un apologue : il y avait un pauvre type qui s'était trompé de monde... Il voulait se persuader qu'il vivait ailleurs, derrière la toile des tableaux, avec les doges du Tintoret, avec les graves Florentins de Gozzoli, derrière les pages des livres, avec Fabrice del Dongo et Julien Sorel, derrière les disques de phono, avec les longues plaintes sèches du jazz. » Il n'y a pas de héros, c'est une dérision de le nommer ainsi, pas de verbe qui le distingue du monde. Si K... et Roquentin sont des précurseurs, leur image, reproduite et parfois approfondie par Beckett, Gracq et les autres, se couvre, en partie, des oripeaux d'une littérature surannée. Elle ne s'accorde qu'imparfaitement à la philosophie ambiguë de ce temps, mais déjà la reflète. Peut-être trouvera-t-elle, comme les précédentes, son langage propre ?

Il vaudrait mieux dire : son identification à l'objet du roman. Lukács montre, en des termes qui font songer à Husserl, que chaque œuvre est le résultat, complexe et mouvant, de deux éthiques et de deux formes : lesquelles représentent, de part et d'autre, la subjectivité créatrice et l'objectivité normative. « Comme cette subjectivité, écrit-il, ne parvient jamais à pénétrer complètement les objets de sa propre création, qu'ainsi elle ne parvient pas non plus à se dépouiller elle-même en tant que subjectivité et à paraître comme le sens immanent d'un monde objectif — elle éprouve le besoin de se corriger sans cesse, et sa propre éthique, grâce à des modifications de contenu. » Lukács attribue

toutefois le rôle décisif à l'acte créateur du romancier, qui seul unifie les formes et les éthiques. C'est la Forme même en laquelle se résout le « rapport de l'idée et de la réalité », le « destin de cette idée devenue réelle ». Il ajoute qu'aucun espace vide ne subsiste plus, que devrait combler une réflexion dialectique[1].

Cette coïncidence de l'objet et de la forme est entièrement accomplie dans les romans de Kafka. Nous pouvons à notre gré y chercher un sens religieux ou moral ou une histoire — des références extérieures. Mais le vrai y est immanent. Nous disons que ces romans sont des allégories pour rendre sensible le mouvement de notre intelligence adhérant à l'œuvre. Mais c'est tautologie. Ces allégories ne signifient qu'elles-mêmes, l'univers de Kafka est l'univers du roman.

Il n'en va pas ainsi, à des degrés divers, des romans allégoriques dont j'ai parlé. Trop souvent, entre le sens et le son, une fêlure se fait jour, qui trahit la défiance du romancier à l'égard du langage. Ces romans ne manquent ni de crédibilité, ni d'autorité, ni de poésie : mais d'unité romanesque, *Le Hussard sur le Toit*, de Jean Giono, qui n'entre qu'à peine dans mon sujet, fournit un exemple brillant, quelquefois drolatique, de ce décalage. Nous découvrons, sur trois cents pages, le panorama d'un pays voué au choléra ; nous sommes, je crois, au milieu du XIX[e] siècle. Notre cicerone est un jeune homme qui monologue sans cesse comme Fabrice ; ce fait mis à part, il agit comme Lancelot du Lac ; il est brave, entêté, point trop intelligent ; il porte évidemment nos couleurs. Le pays où il nous fait chevaucher est celui de Giono, ce sont les environs de Manosque ; le choléra est celui des médecins, agrandi aux dimensions du poème épique. Cependant le choléra est encore autre chose. Pour le flûtiste de l'opéra de Marseille, il représente l'égoïsme ; pour le médecin divagant, l'orgueil — et au cours du combat on l'abandonne pour la mort qui est la vérité. Pauline, quand le choléra la rejette, tutoie Angelo comme après une nuit d'amour. Il y a, en tout cas, une carte du Choléra. Il faut la traverser comme on peut, mais non sans ruse : les villes offrent toutes les

1. Georg LUKACS, *Die Theorie des Romans*, Verlegt bei Paul Cassirer in Berlin, 1920.

formes de la contagion, mais les quarantaines sont pires, les bûchers de cadavres assemblent le plus grand péril, mais ils vous sauvent des soldats. Peut-être le choléra est-il un mal métaphysique : qui frappe ou épargne les hommes suivant des règles connues de lui seul ? Peut-être fait-il mieux voir le train du monde, peut-être est-il le monde ? Giono hésite entre les allégories, les moralités et les styles. *Le Hussard* a les grâces d'une tapisserie de l'Arioste, mais il n'a pas, non plus, de profondeur et ne dérobe aucune porte.

« Si l'homme s'imagine, se donne de lui-même des symboles, rigoureux ou fantastiques, il est clair, dit Merleau-Ponty, qu'en retour tout changement dans la représentation de l'homme traduit un changement de l'homme lui-même. » Angelo, au spectacle du choléra, retrouve les délires de Roquentin ; la minute de terreur de Kasack fait écho au « qui vive » de Gracq ; le désert de Buzatti à la Dalmatie mythique de Jünger ; le héros moderne, qui s'appelle tour à tour Murphy, Molloy, Malone, Mahood, s'engage dans la voie sans issue où K... n'a pas fini de marcher. Ces symboles indiquent-ils aujourd'hui les rapports de l'homme au monde ?

Il faut répondre à cette question, et à celles qui en découlent, avec esprit de sérieux, mais sans oublier qu'une telle représentation, pour juste qu'elle soit, demeure limitée à quelques ouvrages. En France, du moins, la tradition d'une littérature de cour est à peu près constante. Non seulement la poésie, mais le théâtre et le roman s'adressent au petit nombre. Les écrivains de ce pays expriment leur époque, comme on dit, quelquefois le Phénomène Futur, mais une part d'eux-mêmes est presque toujours préservée — celle de l'écrivain précisément. C'est ainsi qu'ils ont régulièrement mis en scène les « mauvais sentiments » et qu'aujourd'hui ils désenchantent la scène : leurs héros sont des poissons sur le sec. Une littérature destinée à un public choisi est souvent une littérature noire.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : un roman qui montre sans cesse le chevalier et la mort (quelquefois le diable) ne saurait avoir dessein, et portée, de nous divertir.

RENÉ MICHA

NOTES

LA POÉSIE

PHILIPPE JACCOTTET : *L'Effraie et autres Poésies* (Gallimard).

Il se peut que la poésie (pudeur qui serait bien d'elle) ait besoin, pour exister vraiment (pour être de la poésie réelle, bien plutôt que pure), de passer invisible. Oui, il se peut. C'est ainsi que — et peut-être ne nous en rendons-nous même pas compte — si nous nous sommes assis un soir sur quelque banc, soudain nous savons que c'est la première fois cette année : le printemps est là, autour de nous, en nous, où il commence à passer, très silencieux. Tels sont les poèmes recueillis dans *L'Effraie* : des rencontres, où la surprise vient insensiblement rejoindre l'attente et se mêle à elle sans la chasser. Rien qui éclate, mais tout y luit : l'eau, l'arbre, le jour qui possède avec l'ombre une curieuse ressemblance, la lumière qui a plutôt la blancheur d'un corps dans la nuit, l'amour enfin qui garde avec la mort on sait quelles affinités. On songe à La Fontaine pour l'élégie, à Jammes pour la fraîcheur de puits vert ; mais je songerais davantage encore, peut-être, à Rilke, à ses fenêtres qui battent après la pluie comme des ailes sur un monde purifié, et que seul peut contempler celui qui veille en sa chambre, « cette chambre, dit Philippe Jaccottet, que je fais semblant d'aimer » — mais on sait que *dire* qu'on fait semblant d'aimer est encore la seule façon...

Et pourtant Jaccottet se plaint, c'est qu'il se veut dépossédé :

... et ces fumées au ciel
ont plus de racines que nous...

c'est qu'il se veut tout entier voué au mystère, et l'on dirait parfois d'un vent d'ombre qui perce la grande netteté des mots, touche ici et là une rime (elle tinte comme un cristal dans une armoire), courbe le brin d'herbe d'un vers qui au vers suivant se relèvera lentement, lentement... Oui, il est hors de doute que nous attendons quelque chose. Mais que ce soit l'attente qui

importe, que ce quelque chose ne soit rien d'autre que l'attente justement, voilà ce que pourrait nous donner à penser une poésie qui semble parfois s'oublier elle-même, qui renonce en tout cas au flux des mots et des choses rares, au torrent des périodes, aux cascades de rencontres inouïes, et s'efforce de remonter jusqu'à leur source même, source qui reste la plus profonde nostalgie de l'homme : la simplicité et l'ignorance.

MAURICE-JEAN LEFEBVE

ARMAND ROBIN : *Poésie non traduite* (Gallimard).

Si je me permets d'annoter ici ou là les « non traductions » d'Armand Robin, ce ne sera pas sans avoir dit d'abord quelle admiration j'éprouve non seulement pour elles, mais pour cette sorte de monstre de proie qu'on voit fondre tantôt sur un poème chinois du VIII[e] siècle, tantôt sur une chanson bretonne, tantôt sur des œuvres toutes proches, Ungaretti, Pasternak, Attila Joszef. Qu'il rapproche ainsi les terres et les temps les plus éloignés, Robin demeure à l'opposé de l'éclectisme. Sans aucun doute, presque toujours les textes le choisissent. Leurs auteurs, comment dire en quelques mots leur parenté ? On dirait qu'ils ont la vie sur la langue comme une graine de piment rouge.

De la plupart des poèmes ici groupés, je ne puis rien dire d'autre, sinon que beaucoup m'émerveillent, et que j'en aime profondément quelques-uns (parmi lesquels je citerai en tout premier lieu Tou-Fou). Mais peut-être quelques notes concernant les seuls poèmes dont je connaisse les originaux (ceux d'Ungaretti) intéresseront-elles les traducteurs.

Il n'était sans doute pas essentiel, mais nullement indifférent pourtant, que les poèmes d'Ungaretti, dans le texte qui parut chez Mondadori en 1947, fussent groupés en un certain ordre : une suite de dix-sept petits poèmes, intitulés *Giorno per Giorno*, refaisait le douloureux chemin du deuil. Armand Robin n'en a choisi que quelques-uns, j'aurais voulu qu'il les reprît tous, ou qu'il signalât son choix. Mais des détails m'intéressent davantage. Presque toujours, Robin traduit mot pour mot, introduisant de ce fait dans le français, où elles prennent un accent particulier par la surprise, des tournures familières à la langue étrangère ; en ce sens, son travail nourrit notre langue et aboutit à un texte français vigoureux, parfois rude, par une littéralité qui est en fait une liberté. Mais qu'il s'écarte de cette littéralité, comme il est parfois nécessaire, un sens aigu de l'efficacité du mot le conduit : ainsi, dans une réussite parfaite comme *Le Temps s'est fait muet*, au dernier vers.

Tout à la fin de cette suite de poèmes où Ungaretti pleure la mort de son fils, il entend l'ombre de celui-ci qui lui parle et lui

dit : *Sono per te l'aurora e intatto giorno.* Je me souviens de l'intensité que le poète voulait donner à cet adjectif qu'*intact* traduit médiocrement, et qui doit faire rayonner cette clarté surnaturelle, inaltérée, inaltérable. Quand Robin, rompant avec le principe de littéralité, traduit : *Je suis ton point du jour, puis ton jour tout le jour*, j'admire qu'il ait su, par ce détour, restituer sa force et sa lumière au vers ; mais dans sa réussite même il rompt le ton d'Ungaretti, auquel, en cet endroit du poème, ne me semble pouvoir être concédé autre chose que l'extrême simplicité. Ce goût de Robin pour le mot à tout prix efficace, son horreur des molles harmonies, peut l'entraîner plus loin, soit sur le chemin de la littéralité, soit sur celui de l'interprétation, et c'est alors que je le surprends dans des interventions qui me gênent. S'il traduit *rivenire incontro*, qui signifie tout bonnement *revenir à la rencontre de*, par *revenir là contre*, je vois encore l'invention se fonder sur la sonorité italienne, et peut-être se justifier ; mais s'il traduit *glorie* par *gloriolités* et *declinare* par *avoir ses déclinements*, je n'entends plus alors que la fureur verbale propre à Robin seul, et je ne comprends pas ces éruptions : bien sûr ! il ne traduit pas, et pourtant... Partout ailleurs, il *cède la parole*. La plus haute ambition du traducteur ne serait-elle pas la disparition totale ? N'y a-t-il pas dans le poème, plus importante que l'efficacité de chaque terme, la ligne d'un chant ? C'est à elle du moins que je suis toujours sensible, et c'est sans doute pourquoi je suis sensible également aux trouvailles qui la rompent. Et je comprends maintenant pourquoi me paraissent si beaux les poèmes de Tou-Fou : non parce qu'ils seraient les plus fidèles (je n'en sais rien), mais parce que je n'y pense plus à Robin, ni à toutes ces chicanes.

PHILIPPE JACCOTTET



LA LITTÉRATURE

MAX JACOB : *Correspondance* (Éditions de Paris).

Faut-il prendre au sérieux Max Jacob ? s'interrogent certains critiques. Et eux, faut-il les prendre au sérieux, qui posent de telles questions ?

Ne connaîtrais-je pas la vie de Max Jacob, que les quelques lettres qui composent ce premier tome d'une correspondance qu'on dit gigantesque me porteraient vers lui. Non qu'elles soient d'un grand intérêt. Le poète raconte sa vie, son ennui, ses projets, ses amertumes. Il a le goût de l'anecdote, qu'il relève,

ramasse, parvenant toujours, ou presque, à la faire danser. Excellent psychologue, qui se défend de l'être, et prenant à son compte tout ce qu'il entend, ou voit, pour le distribuer sous une couleur, un jour différents. Moraliste lyrique.

On pourrait peut-être dire de la vie de Max Jacob ce qu'Oscar Wilde disait de la sienne : qu'il y avait mis tout son génie, l'œuvre écrite profitant du reste. Il appartenait à une race d'hommes qui tend à disparaître : celle des artistes. Ce mot fait aujourd'hui frémir et l'on rougit rien qu'à l'entendre. C'est un peu compréhensible. On en a abusé, à tort et à travers, et beaucoup en ont hérité, sans du tout le mériter. Mais il y a une façon « artiste » de concevoir l'existence, impossible à mimer très longtemps, car le diable brouille les cartes. Le diable est artiste, aucun doute là-dessus, et fait payer cher ses faveurs, en décrétant le remords. Baudelaire est le plus grand artiste français.

Déchiré par ses contradictions, mais passionnément intéressé par leurs hautes fréquences, criblé de dons qu'une authentique cruauté abolirait, en ruinant du même coup le « charme », Max Jacob est une âme — encore un mot difficile — en mouvement, incapable de se récupérer, fût-ce à Saint-Benoît. La prière n'est jamais pour lui que le contraire absolu de sa présence la plus redoutée, et s'il se frappe si fort la poitrine, c'est qu'il sait mieux que personne quelle étrange volonté l'anime de profiter du bruit qu'il fait. De prévenir Dieu. Comment ne tricherait-il pas perpétuellement, et comme angéliquement, incapable de durcir sa bonne désobéissance, de ne plus avoir à « renoncer » ? Il ne faut pas vexer Dieu, ni trop le vouvoyer, après tant d'adorables tutoiements avec le diable. Cet homme-enfant prend Dieu au sérieux. Mais faut-il prendre Dieu au sérieux ? C'est une autre affaire.

Si quelque démiurge un peu plus que génial s'avisait de composer la pièce, l'unique, de notre temps, avec ses héros, ses grands emplois, ses confidents, ses méconnus, Max Jacob n'aurait ni le dernier rôle ni le moins brillant. Personnage — trouvaille, sensibilité extraordinairement déliée, homme de chant qu'une mélodie persistante rappelle à l'*ordre*, extrême faiblesse aux prises avec ce que l'homme sécrète de plus intense, Max Jacob est un Verlaine israélite, par surcroît breton, qui capte l'essentiel sans le saisir. Trop d'amis, de complices entretenus, amusés — à ses dépens — soufferts — au leur, — n'est-ce pas la meilleure introduction à une fin de vie monacale ? « Il est plus facile d'avoir des remords que d'agir de façon à ne pas en donner le sujet. » Puis il y eut la désormais fameuse vision du 22 septembre 1909. Ouais, comme dirait Guilloux, qui a bien parlé de notre auteur. Ne lui fallait-il pas, encore, une anecdote, cette fois décisive ? Prenons la chose ainsi, qui n'enlève ni n'ajoute rien à cet Ariel de la Butte, inoubliable compère, qui se

confesse comme on se damne, et donne de lui la meilleure des définitions : « Je suis un assez brave homme, je suis pieux, je fais le bien plutôt que le mal ; je bois moins qu'autrefois, et je m'efforce de garder la chasteté dans le célibat. Je suis gai ; j'aime à conter des anecdotes ; j'adore mes amis. J'aime la musique et je fais des dessins qui ne se vendent pas. Je crie très fort que j'ai du talent, pour me persuader que j'en ai, mais je ne le crois pas. »

GEORGES PERROS

***

LES ESSAIS

JEAN FERRY : *Une Étude sur Raymond Roussel*, précédée de *Fronton Virage*, par André Breton (Arcanes).

Remarquons tout d'abord qu'il ne s'agit pas, comme le titre pourrait le faire entendre, d'une étude d'ensemble sur Roussel et son œuvre, mais du commentaire littéral, de l'annotation, de la deuxième partie d'un des textes les plus déconcertants que cet auteur énigmatique entre tous nous ait laissés, *Nouvelles Impressions d'Afrique*. L'ouvrage est augmenté de quelques appendices : le rappel des articles que Michel Leiris et J.-B. Brunius avaient consacrés à certains aspects de ce poème, une analyse de *Poussière de Soleils*, et une histoire du scandale de l'*Étoile au Front* à travers les journaux du temps. Ce travail soigneux rendra de grands services à tous ceux qui cherchent à percer le mystère de cet écrivain unique. On regrettera sans doute l'extrême vulgarité des croquis explicatifs dont Ferry, peu confiant dans l'intelligence de ses lecteurs, a jugé bon d'étayer ses indications ; on pourra faire sur ses déclarations d'importantes réserves ; rien ne pourra lui enlever l'honneur d'être le premier à publier un livre sur un sujet auquel nombre d'entre nous attachent une importance très particulière.

Roussel, dans *Comment j'ai écrit certains de mes Livres*, fait aux *Nouvelles Impressions* une allusion très étrange. En effet, il nous parle surtout d'une partie du texte que nous n'avons pas : la description de deux photographies minuscules représentant les bazars du Caire et un quai de Louqsor. Il nous déclare qu'ayant voulu « mettre au point » ces vers il s'est aperçu, après cinq ans de travail, qu'une vie entière n'y suffirait pas. Cette « mise au point » a quelque chose de bien mystérieux. Lorsque Roussel éprouve le besoin de nous dire : « On ne saurait croire quel temps immense exige la composition de vers de ce genre », et : « Je constate qu'il m'a fallu sept ans pour composer les *Nouvelles*

Impressions d'Afrique telles que je les ai livrées au public », il est clair que c'est pour nous conjurer de ne pas les prendre à la légère.

Ferry semble dire que ce labeur considérable a été rendu nécessaire par les difficultés que l'on rencontre si l'on veut écrire en alexandrins des phrases à parenthèses emboîtées. Ceci me semble insoutenable, car l'ouverture perpétuelle de parenthèses, bien loin de la rendre plus difficile, facilite beaucoup la versification. Je me suis amusé moi-même à ouvrir des parenthèses inédites dans le texte étudié par Ferry, et je me fais fort d'écrire en quelques jours un poème en alexandrins de la longueur des *Nouvelles Impressions*, formé de quatre phrases à parenthèses, emboîtées. Chacun peut faire l'expérience pour lui-même, s'il en a le courage. Ce n'est nullement à cause de prétendues difficultés de versification que Roussel a « saigné » environ quinze heures sur chaque ligne.

Je pense que la réponse à cette question se trouve dans le fait que la succession des images préexiste au moins en partie à leur mise en phrase, ce qui change complètement les conditions du travail.

D'autre part, s'il est assez facile d'écrire des textes qui se conforment aux règles formelles apparentes des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, je doute qu'un écrivain actuel ait la patience d'y passer les quelques jours nécessaires. Comment se fait-il que Roussel ait pu y consacrer sept ans ? C'est la question fondamentale, car elle peut se formuler ainsi : en quoi les *Nouvelles Impressions d'Afrique* se rapportent-elles au dessein que Roussel a poursuivi pendant toute sa vie et à travers toute son œuvre, à savoir la reconquête de cet or mental dont il avait eu l'illumination ?

Roussel a semé d'innombrables indices pour servir de point de départ aux investigations dont il était persuadé que son œuvre serait l'objet. Rappelons la phrase qui commence la course au trésor dans *Poussière de Soleils* : « Ce legs d'un crâne à écriture n'est-il pas suffisamment étrange pour qu'on puisse lui supposer une signification secrète ? » Reconnaissons que l'œuvre de Roussel abonde en particularités bien plus étranges encore. Pourquoi donc le poème en question s'appelle-t-il *Nouvelles Impressions d'Afrique*, c'est-à-dire quelles sont ses relations avec les premières *Impressions* ? Quel rôle exactement jouent les illustrations ? On ne peut manquer d'être frappé par les trois dernières : un homme sonne à une porte (le texte nous explique que derrière cette porte se trouve celui qui a « l'étoile au front », dans toute la gloire dont il rêvait), *mane, thecel, pharès* (Roussel a pris soin de nous dire lui-même qu'il fallait lire cette inscription en filigrane sous l'épisode central des *Impressions d'Afrique*, l'histoire de Fogar), et enfin le ciel étoilé (la poussière de soleils). Pourquoi les quatre images partent-elles d'images de l'Égypte ?

Encore une fois Roussel signale lui-même ce fait en prenant soin de nous indiquer qu'il en était de même des deux fragments inachevés.

Je souhaite vivement que Jean Ferry nous apporte bientôt des éléments de réponse. Nous n'avons certes pas fini de nous interroger sur un auteur qui s'amuse à nous avertir que « lire souvent égale être leurré » (*Nouvelles Impressions III*).

Je ne ferai qu'une allusion au très beau fronton dont Breton a coiffé l'ouvrage. « La chaîne de *Poussière de Soleils*, telle que la reconstitue en pointillés Jean Ferry, me donne la quasi-certitude que Raymond Roussel s'est appliqué, au moins ici, à nous fournir les rudiments nécessaires à la réalisation de ce que les alchimistes entendent par le grand œuvre. » Je ne crois pas que la thèse de Breton soit exacte si on l'interprète littéralement, ceci bien qu'il soit question dans le sixième « Document pour servir de canevas » d'une académie Nicolas Flamel. Il n'en est pas moins vrai qu'il existe entre certains textes de Roussel et certains textes alchimiques des parallélismes très frappants. A cet égard, il est dommage que Breton se soit contenté du résumé de Ferry, fait dans une tout autre perspective, et qui passe sous silence le rôle essentiel joué dans la découverte du trésor par l'enfant élékéik Angelicus, dont les analogies avec le mercure des sages sont manifestes. Il s'agit à mon sens de pensées différentes, mais d'orientation similaire, et je pense qu'une grande lumière peut jaillir de leur confrontation.

Je ne saurais mieux terminer qu'en rappelant ces quelques répliques de l'*Étoile au Front* :

Trezel. — *Il flaira le cryptogramme ?*

Geneviève. — *... et redoubla d'attention. Bientôt les mots, à raison d'un par ligne, formèrent sur la feuille une sorte d'épaisse et imparfaite diagonale.*

Claude. — *Il restait à remplir la page avec des phrases leur donnant correctement asile.*

Trezel. — *Tâche longue et difficultueuse...*

Geneviève. — *Les mots primitifs tracés en biais concernaient bien les joyaux disparus...*

MICHEL BUTOR

RÉGINE PERNOUD : *Vie et Mort de Jeanne d'Arc* (Hachette).

Les juges du roi, puis les hommes d'Église, vingt ans après la mort de la Pucelle, rouvrent le sac et, de témoignage en témoignage, blanchissent l'accusée.

Ce sont donc des livres, et vieux, et dont l'original est souvent latin, qui ont fait ce livre. Or il vit, il enlève, il prend aux

entrailles. Pourquoi? C'est que Jeanne nous parle ici de bouche à oreille, non dans la chaleur de Michelet, ni d'après Péguy, tapissier de Dieu, ni sous la torche impétueuse de Claudel, ni sur le théâtre, hélas ! de tel marchand d'alouettes rôties, mais dans la simplicité de gens qui ont vu, entendu, touché, sans trop d'étonnement, cette fille étonnante. Non point cavalière de bronze, ou sainte, ou figure de la France; il s'agit seulement de Jeannette. Elle danse et elle mange à Domremy, sous l'arbre des Dames. Les garçons raillent un peu cette colombe de bénitier. Au demeurant, que pense-t-on d'elle ? Le propre de la vertu est de jeter une ombre sur elle-même. Il est clair que les laboureurs de Greux, de Burey, de Vaucouleurs n'ont guère à dire. Soudain, la bergère, se fiant sur une prophétie qui est dans l'air, se veut guerrière. Personne ne tient pour folle cette jeune paysanne qui se mêle de sacrer un dauphin dont plusieurs, et parfois lui-même, doutent s'il est un bâtard. La lumière du sens humain, la santé, la gaieté, la prudence s'allient avec tant de force aux certitudes de la grâce dans cette pastourelle à cotte rouge qui ne sait *a* ni *b*, sinon, par don naturel, l'art militaire, que les croquants, le prince, les seigneurs, les femmes mêmes suivent l'étendard enchanté. Il arrive que des soldats couchent auprès de Jeanne, sur la paille, qu'un duc aperçoive ses beaux tétins et ses jambes nues ; et pourtant, jusqu'aux geôliers et aux Anglais sont frappés de respect. Seuls les docteurs sont en suspens. A Poitiers, à Rouen, les théologiens hésitent ou condamnent. Aucune virginité n'a été aussi publique que celle de Jeanne. Car la France est terre de Notre-Dame, et, dans un peuple de ribauds, la pureté est un talisman. Et c'est la Pucelle d'Orléans, l'ange de Reims, la martyre de Rouen, l'équipée enfin la plus volontaire de toute l'histoire.

Régine Pernoud ne se cache pas derrière les textes. Elle est du parti du miracle, elle est amoureuse de Jeanne ; chaque témoin qu'elle produit est comme un grain du chapelet. Or nous ne persuadons jamais que ceux qui sont de notre boutique. Aussi un procès prouve-t-il peu, ni davantage le procès d'un procès. Le plus puissant, tour à tour, semble gouverner l'opinion. La peur, le zèle, la cupidité, la lâcheté se plient à tout et font tout plier. Nos propres yeux nous ont instruit là-dessus. Si les Anglais, après les fagots de Rouen, avaient vaincu, la sorcière eût pris le pas sur l'héroïne. L'Église a laissé Jeanne d'Arc, pendant quatre cents ans, dans les caves du Vatican. Au surplus, les voix qui font de Jeanne une fanatique ou une envoyée de Dieu ne tiennent aucune place dans ce livre. La pierre d'angle en est donc absente, puisque, sur ce chapitre-là, le dévot et l'athée continuent de se battre.

Le ton de l'ouvrage est uniforme, parce que chaque déposant est sollicité de répondre aux mêmes questions dans le même ordre. De là trop de mots, trop peu de choses. Les enquêtes

des journaux nous ont appris qu'à jeter ainsi la sonde on tire de ceux qu'on interroge des platitudes ou des mensonges. Le bon moyen d'aller au fond des pensées n'est pas d'asseoir le pensant sur la sellette.

ROGER JUDRIN

JEAN PARIS : *Hamlet ou les Personnages du Fils* (Éditions du Seuil).

Pour fixer l'essence du tragique shakespearien, Jean Paris retrouve une intuition d'Antonin Artaud : le drame est *une anarchie qui s'organise.* L'histoire, en effet, est un aspect du désordre, *le fléau de l'homme, le châtiment, l'enfer contre lequel il n'est d'autre ressource que la sainteté ou la toute-puissance.* Que faire au milieu de ce chaos d'événements ?

Copernic, quelques années avant Shakespeare, jetait la conscience de l'homme au centre d'un monde d'où Dieu s'est retiré. L'ordre théocentrique du Moyen Age s'est effondré, mais l'intelligence ne s'en console pas. Comme Hamlet, l'individu se sent coupable d'un crime : il rêve d'une liberté perdue. Il lui faut, pourtant, oublier le passé. Or cet oubli a les caractères d'un assassinat. Dieu, en nous quittant, nous a joué un dernier tour : il nous a faits les héritiers d'un Père que nous devons tuer pour nous conquérir.

Tel est donc le personnage d'Hamlet, coincé entre son rêve et le chaos : il vit dans un monde pourri. Il se croit innocent. On lui apprend qu'il hérite du crime jadis commis par son père sur la personne du roi de Norvège. Mais l'ordre a été troublé doublement, car le vieux roi lui-même a été assassiné. Hamlet ne peut donc éluder son rôle de justicier : tuer son oncle, c'est venger son père, mais c'est aussi prendre la suite d'une vendetta sans fin qui étouffe sa liberté. C'est la raison pour laquelle il donne à l'usurpateur comédie de ses crimes. La célèbre *souricière* mimée par les baladins n'est-elle pas une sorte de crime transposé, voire de suicide caché ?

Là se dissimule, semble dire Jean Paris, une métaphysique du théâtre, car Shakespeare n'ignore pas que le métier de dramaturge est un métier de provocateur : ne s'agit-il pas d' « imposer au spectateur conscience de sa dégradation » en lui jetant le passé à la tête. Or nous sommes tous ce spectateur, nous sommes tous cet oncle assassin. Mais nous ne voulons pas le voir.

On aurait tort de séparer Hamlet du monde qui l'environne et de ses doubles : le jeune Fortinbras, cet étourdi de Laërte. Mais, en regard du fils, nous apercevons le père, un monstre à triple visage : le vieux Polonius dont l'assassinat est l'esquisse du meurtre vengeur auquel ne se résout point Hamlet, le père de Fortinbras et le Fantôme ne forment qu'une seule personne.

Dès lors la lumière se concentre sur ce « personnage du fils », qui hésite entre un passé fascinant et une liberté qui implique le meurtre. On sait que Hamlet, percé de coups, donne au jeune Fortinbras « sa voix mourante ». Ainsi, un autre apporte la paix et la joie. Lui n'a rêvé qu'au monde perdu.

Malgré des déductions parfois rapides, le livre de Jean Paris contient certaines des pages les plus fortes qu'on ait écrites sur Shakespeare : nous sommes très éloignés des analyses universitaires et très proches d'Artaud, dont l'influence ne cesse de grandir. S'appuyant sur des citations fort justement traduites, Jean Paris paraît avoir saisi le lyrisme terrorisant du théâtre shakespearien.

JEAN DUVIGNAUD



LE ROMAN

JEAN DUVIGNAUD : *Le Piège* (Gallimard).

Hamlet, pour confondre l'assassin de son père, fait représenter devant la cour une pièce de théâtre reproduisant les circonstances du crime ; c'est là le piège où il attend que la conscience du roi se prenne. Cette scène capitale a inspiré le titre choisi par Jean Duvignaud pour la plus longue de ses nouvelles — et pour l'ensemble du recueil. Mais, alors que le prince Hamlet suppose l'existence d'une vérité sans ombre et sans ambiguïté dans l'assassinat en question — et qu'il s'agit uniquement pour lui de juger, d'après les réactions de son oncle, si celui-ci est bien le coupable, — nous voyons au contraire les héros de Jean Duvignaud perpétuellement aux prises avec une réalité informe, qui ne possède en dehors d'eux ni dureté ni constance et qu'ils tentent sans relâche, non de découvrir, mais de modeler. Leur souci majeur n'est pas de reconstituer avec application les rouages et le fonctionnement d'un monde — si compliqué, ou même obscur, soit-il — mais plutôt d'emprisonner ce monde (et eux-mêmes) dans des contours que le passé comme le présent ont pour caractère essentiel de refuser. Il n'est donc pas tant question ici de connaissance ou de morale que de *création* — qui seule se glorifie de reposer sur le vide. Cette Venise, qui sert de cadre à la première nouvelle, nous fournit en même temps l'image idéale du miracle : une cité de marbre et d'or, bâtie, elle, au milieu de lagunes sans fond.

« Odeur de fruits écrasés, et, plus douce, plus fluide, odeur éteinte de maisons chaudes derrière les moustiquaires tendues. *C'est ça le présent.* » Il est impossible d'y vivre, malgré la tenta-

tion qu'on en éprouve. C'est encore — au mieux — cerné par la police dans une aube de terrains vagues, ce mendiant poursuivi pour un crime qu'il n'a pas commis — mais si bien *inventé* qu'il le conduira quand même au meurtre et à la mort — qui soudain se met à danser en se sentant « être », pour la première fois de sa vie. Qu'oserait-on construire là-dessus ? Aussi, presque toujours, c'est avec leur passé que les personnages du livre engagent le combat sans merci — un passé *mal digéré* qui menace, l'âge venant, de les engloutir dans sa vase.

La chose mérite d'être examinée de près (comme disait justement Hamlet, sur le point d'occire son oncle). Le problème est assez passionnant, assez urgent, pour que nous essayions de démêler les moyens qu'on nous propose et le résultat de l'entreprise. Évidemment, le moyen par excellence — notre arme unique, sans doute, — c'est l'*esprit* : imagination, fiction, jeu, littérature. Les aspects qu'il prend ici sont multiples et se retrouvent de page en page, depuis la terre glaise où l'enfant sculpte la dépouille mortelle d'un ecclésiastique (dans *L'Évêque meurt*), jusqu'à la « mythomanie » du mendiant, en passant par toutes les formes de la création littéraire : récit, autobiographie, roman, scénario, etc. Nous trouvons même une cérémonie funèbre, par laquelle un sous-préfet « délirant » voudrait se délivrer de l'*irrégularité* des cadavres qu'il enterre (*Un Mort pour un autre*).

On vient de voir que le mendiant (dans *Le Prince Coco*) atteint à une sorte de réussite, de justification. Il invente un crime, parvient à convaincre un jeune garçon de sa réalité, si bien que, poussé par celui-ci, il est conduit à massacrer un des gendarmes qui le recherchent ; cerné par les autres et sur le point d'être lynché, il récupère d'un seul coup toute son existence, comme un petit objet brillant et dur... mais combien fragile ! N'est-il pas plutôt la dupe en l'occurrence ? Ce qui brille ainsi, un instant, ressemble trop à un simple reflet de la vase au soleil levant. Qu'espérer d'une fiction qui ne fait que rendre encore plus dérisoire, peut-être, une inévitable mort ? En fait de triomphe de l'esprit, cette fin en représenterait plutôt l'envers.

Les deux récits principaux, de ce point de vue, sont probablement ceux qui ouvrent et ferment le volume. Dans *Le Piège*, un résistant italien qui prétend (et chacun le croit) avoir exécuté à la Libération une célébrité fasciste, accumule, pour des raisons toutes personnelles, de multiples variantes du faux événement. Il sait qu'il a, exprès, laissé échapper sa victime ; il veut à présent comprendre les raisons et les circonstances *exactes* de ce phénomène, qu'il croit de bonne foi terminé. Son ultime tentative est un film que tourne sur ce thème un metteur en scène en renom, celui qui « donne une gueule » au monde, car, sans lui, le monde n'a « ni tête ni queue ». Au cours du

tournage, le résistant, auteur du scénario et conseiller technique, découvre que rien n'est achevé : l'acteur qui tient le rôle de la prétendue victime se met tout à coup à ressembler au modèle, des scènes d'apparence anodine le frappent à chaque instant comme ayant un rapport *effectif* avec le drame, lui-même est contraint d'en livrer des lambeaux secrets ; enfin, au cours de la séquence cruciale — l'exécution — il comprend que la *réalité* réclame un vrai cadavre. Ce sera le sien ! Cette fois, pas de doute : l'homme est le vaincu. Mais il apparaît un vainqueur, qui semble être autre chose qu'une absurde fatalité. On hésite à dire que c'est l'*art*, car Jean Duvignaud a soin de conserver assez de flottements et de brumes pour ne jamais craindre l'accusation d'avoir pris sans réserve ce parti. Voyons donc, maintenant, le dernier récit : *L'Apatride*.

Peut-être est-ce le plus complexe. Le narrateur, également hanté par un crime *irrégulier*, se crée un double à passé modifiable, chargé de revivre à sa place les événements, ce qui permet d'« imaginer toutes les versions possibles », toutes les « attitudes » possibles et toutes les fins. « Un livre, dit-il, comme une vie, devrait toujours se terminer par : ou bien, ou bien... » Les fictions se succèdent, plus fantomatiques les unes que les autres, où les deux protagonistes, « déguisés en curés », s'affrontent dans un éternel et contradictoire ressassement. Quant au narrateur, qui se croit sur le point de gagner la partie, nous le quittons en train de faire la navette entre une liberté très improbable et un impossible suicide.

Ainsi, dans le meilleur des cas, si l'imaginaire peut prétendre à une sorte d'éternité, plus ou moins glorieuse, il faudrait se résoudre à ce que l'homme ne participe pas à la victoire. Ce serait là sa condition : « La scène est un piège, dont la rançon est la mort. »

Mais ce qui importe à Jean Duvignaud, c'est « la scène » elle-même. Homme de théâtre (ou de cinéma), il nous impose des visions étrangement réelles, bien que *fausses* le plus souvent. C'est ce jeu des personnages « dans le champ de la camera », engageant leur destin dans une série de gestes et de paroles dont il est vain de vouloir ensuite s'évader, qui faisait déjà l'intérêt de ses romans. Nous en trouvons ici une expression plus accomplie, plus riche en même temps que plus concise, qui rassemble avec une précision croissante les thèmes d'un univers mental dont le poids ne saurait être contesté.

ALAIN ROBBE-GRILLET

JULES ROY : *Le Navigateur* (Gallimard).

L'auteur de *La Vallée heureuse* et du *Métier des Armes* reprend ses thèmes favoris. Mais il entend cette fois les reprendre en romancier.

Ripault, le navigateur, au cours de vingt-deux missions, n'a montré aucune défaillance. S'il refuse soudain de suivre un mauvais pilote, est-ce par lâcheté ? Il vient, seul survivant, d'échapper à une catastrophe ; il en est encore ébranlé. On ne lui accorde aucune détente, il sent qu'on l'envoie à la mort. (De fait, l'avion ne reviendra pas.) Mais ce même navigateur, deux jours plus tard, s'offre à accompagner un autre pilote dont il n'a pas moins à craindre que du premier. Et c'est ainsi qu'il trouve sa fin.

L'histoire est sobre, fermement écrite, et dramatique à souhait. Est-ce toutefois par ses qualités de roman qu'elle nous touche d'abord ? Il semble que Jules Roy parte d'une situation, d'un cas exemplaire, plutôt que de personnages indépendants. De là le titre de son livre.

Non pas que ses personnages manquent de vérité. Si la figure du commandant de la base nous semble un peu sommaire, et celle de l'« amiral » un peu conventionnelle, le héros est tout ensemble plus vigoureux et plus nuancé. Pourtant son passé reste assez secret, volontairement indéfini. La guerre l'a identifié avec une fonction : il n'est plus Ripault, il est « le navigateur ».

Mais c'est la guerre aussi — les circonstances de la guerre — qui, dans ce navigateur, réveillent l'homme ancien, l'homme courant. Survivant, il reprend conscience de la vie. Une conscience encore timide, effrayée et quelque peu douloureuse. Une femme l'accueille. A travers elle, il retrouve la fragilité et la miséricorde d'un monde dont la guerre l'avait séparé. S'il demande à partager le sort d'un pilote qui se déclare atteint de troubles de la vue, c'est sans doute parce qu'il veut montrer ainsi qu'il n'est pas un lâche ; c'est aussi parce que sa propre infortune lui rend fraternelle l'infortune d'autrui ; c'est enfin pour protester — fût-ce par le sacrifice de sa vie — contre le jeu d'une discipline qui se refuse à tenir compte de l'homme. Mais, dans ce geste, dans cette protestation, l'homme et le navigateur se rejoignent et trouvent leur accomplissement.

Voilà une belle et bonne leçon. Un peu trop préméditée peut-être, un peu trop apparente. Et l'on imagine assez bien comment, de la même situation et des mêmes faits, un Mérimée eût aujourd'hui tiré, en quelques pages, un chef-d'œuvre de cruel humour et d'amertume. Se plaindra-t-on que Jules Roy ait songé, plutôt qu'à Mérimée, à l'auteur de *Servitude et Grandeur militaires* ? Au regard de cette Bible délicate, si *Le Navigateur* semble un peu rapide, la faute en est sans doute à l'époque : celle de l'avion, non de la maison du berger.

FRANCE ERMIN

PIERRE KLOSSOWSKI : *Roberte ce Soir* (Éditions de Minuit).

Comme dans toute œuvre romanesque, ce qu'on nous propose là, c'est sa définition de l'individu, sur le cas exceptionnel choisi pour renouveler notre connaissance de l'homme. Le genre de P. Klossowski, dans la littérature contemporaine, est d'associer la théologie et l'érotisme, de telle façon même, ici, que le viol, qui constitue l'acte essentiel du drame, apparaît comme la conclusion nécessaire d'un raisonnement en syllogismes agencés à la manière de l'ancienne Sorbonne. Mais je crois que c'est une nouveauté qui a un sens.

On sera rebuté probablement, d'abord, par le vocabulaire, qui ramène du fonds scolastique, bien oublié maintenant, des mots dont il semblera que le sens ne soit plus très clair aujourd'hui, substance, accident, actuel, actualité, union hypostatique, etc... Cependant on s'apercevra vite qu'il n'y a pas besoin d'un grand effort pour les traduire en des notions au moins aussi intéressantes que celles de la psychologie moderne, sinon même plus souvent. Pour prendre un exemple facile, lorsque Octave dit qu' « il a nommé Roberte au pur esprit », en d'autres termes à Dieu, je trouve que c'est une expression heureuse pour souligner la gravité de ce jugement, et sans doute de tout jugement en général. Octave a qualifié Roberte dans sa tête d' « épouse aux petits soins, incroyante et austère ». Seulement, comme il ne s'agit pas là simplement d'une tournure amusante pour la conversation, que chez nous, aujourd'hui, parler pour ne rien dire ne fait plus scandale, mais passe au contraire pour une règle de l'art, il fallait un système de références capable de conserver à l'entreprise d'Octave toute son importance. Quel autre moyen y avait-il que de la présenter comme une dénonciation de Roberte au juge suprême ?

En fait, du coup, la justice se trouve mise en marche, c'est le sujet du livre. Octave voit depuis longtemps dans l'attitude de Roberte une contradiction qu'il ne peut plus supporter, et d'autant moins qu'il est convaincu qu'elle-même ne la perçoit pas, ou ne veut pas la percevoir. Si l'on ne croit pas en Dieu, il ne faut pas refuser au corps ses plaisirs. Si l'on est vertueux, ce ne peut être que pour un ordre transcendant à la chair. Octave est à la fois professeur de théologie scolastique et auteur d'ouvrages pornographiques. Autre raison, sinon la même sous un autre aspect, pour ne pas entraver le mouvement de la logique et celui de la rancune. Car sa femme Roberte, qui est aux « petits soins » pour lui et qui lui est tellement fidèle qu'il souffre de ce bonheur « comme d'une maladie » (sans doute parce qu'il le croit factice, je veux dire le résultat d'un effort suspect), lui est cependant hostile en un point précis : elle condamne l'allure perverse de ses livres. Un neveu Antoine, garçon d'en-

viron seize-dix-sept ans à l'époque de notre histoire, va jouer le rôle de l'adolescent que Gide aimait découvrir et initier : il servira d'occasion dans tous les sens au déclenchement de l'affaire, il sera pour sa part le complice indispensable, et finalement le témoin qu'Octave ne pourra pas être, en même temps qu'il rétablira l'équilibre des passions, qui seront allées trop loin, en faisant au moment voulu le geste de la pudeur choquée. Je n'insisterai pas sur les péripéties de l'action. Elle est, dans le récit, d'une netteté et d'une rigueur toutes classiques. Ce qui nous importe ici, ce sont ses ressorts intellectuels.

Pour les saisir dans la précision de leur mécanisme, je crois qu'il faut avant tout se rappeler que la théologie voyait dans l'homme non pas seulement un corps et une âme unis l'un à l'autre, mais un composé tripartite d'esprit, d'âme et de corps. Par l'esprit, l'homme pouvait communiquer avec les autres, en Dieu. Octave, qui est moderne, y ajoute la possibilité d'une communication par le corps. Voici quel est son raisonnement, du moins à ce qu'il me semble. Si nous n'étions que des individus, sans rien qui nous permette de sortir de nous, la communication serait impossible. Mais c'est ce qui ne pourrait manquer de se produire si nous n'étions qu'un corps et une âme ensemble, et surtout si l'âme n'était, comme on le pense généralement aujourd'hui, que la conscience et le langage du corps : à ce moment-là, en effet, ce qu'un corps aurait pu avoir de commun avec les autres corps, par conséquent de possibilité pour la communication, dans une sorte de silence, serait irrémédiablement séparé de ces autres corps par l'originalité qu'en feraient la conscience et son expression, qui l'enfermeraient en elles au lieu de le laisser ouvert à ses seules impressions. Au contraire, si l'âme, par l'esprit, garde une fenêtre sur l'extérieur, il y a deux opérations qui, « dissociant l'âme du corps et l'esprit de l'âme, suspendent la personne actuelle, c'est, dans certains cas extrêmes, la possession ou l'extase ». Cette recherche des extrêmes a son analogue dans la tendance moderne à l'imitation, pour que la vie soit supportable, ou de l'animal ou du saint.

Roberte, étant incroyante, s'est interdit l'extase qui est le moyen de la communication par l'esprit. Il n'y aura qu'une façon de la mettre hors d'elle-même, pour la faire entrer en communication avec d'autres, ce sera la possession charnelle. Mais elle s'y refuse par vertu. Il faudra donc la lui imposer. D'où la nécessité du viol, qui réussira d'ailleurs, puisque Roberte finira par s'abandonner au plaisir.

La manière dont le viol se produit nous montre quel avantage peut avoir sur la psychanalyse, par exemple, cette doctrine inspirée de la théologie. Ce ne sont pas des êtres vivants qui abusent de Rob rte, ce sont de purs esprits. Au regard de la psychanalyse, ils seraient des phantasmes de Roberte, autrement dit encore, certains de ses désirs soigneusement refoulés

quelque part dans le fond obscur de son âme trop volontaire. Mais, là, ils sont en plus comme les messagers d'Octave, car c'est lui le véritable inspirateur de l'agression. Ou plutôt non, il n'est encore qu'un agent de l'esprit créateur, un instrument de la logique toute-puissante. C'est de l'esprit et de la logique que vient la punition. Eux seuls en ont le droit. Nous ne sommes pas dans le règne de la violence, mais dans celui de la loi, comme l'indique bien le premier chapitre du livre qui expose l'interprétation personnelle à Octave des lois de l'hospitalité. Si Roberte était visitée par ses propres rêves, d'abord ce ne serait qu'une opération de la solitude, et le problème de la communication n'en serait même pas effleuré, ensuite personne ne comprendrait pourquoi elle aurait engendré ses propres bourreaux ; car, de toute façon, ils ne pourraient pas être uniquement ses bienfaiteurs, même avec l'accord de la fin ; quelque ombre les accompagne comme nécessairement dans l'âme de Roberte et y laisse sa trace. L'origine que leur attribue l'auteur nous fournit au moins une hypothèse sur leur sens.

C'est donc un livre dur. L'érotisme n'y est pas, comme chez Ovide par exemple, une exigence de la nature qui bouscule tout pour se satisfaire. C'est un aspect de la vérité, et d'une vérité tyrannique, qui lutte afin de s'imposer. Pour le charme, on aimerait mieux plus de miséricorde, plus de paix que de guerre. Mais le ton est celui de la justice, non pas celui de la grâce. Il y entre, cependant, assez de jeu pour qu'il ne soit pas celui de la froideur ou de la pure sévérité, bien qu'un ou deux *or*, ou quelques subjonctifs paraissent, en passant, un peu superflus ; ils se font, également, oublier très vite. Je n'ai eu qu'un regret, une fois le livre fermé, et encore dois-je reconnaître que c'est presque une attente pour le prochain ouvrage. Le conflit entre Octave et Roberte découvre, vers la fin, le débat, plus profond, entre le christianisme et l'humanisme athée. Mais celui-ci n'est que la variante rationalisée de celui-là. On reste dans une sorte de querelle locale, un peu étroite donc. Aujourd'hui, dans le monde, ce qui s'affronte essentiellement, derrière les politiques, les morales et les philosophies aux prises, ce ne sont pas certaines parties de l'Europe contre d'autres parties de l'Europe, ce sont les grandes inspirations religieuses orientales et occidentales, que l'on peut figurer, en simplifiant un peu, sous les aspects du christianisme et du bouddhisme. Que deviendraient, vus sous cet angle, le drame conjugal et le problème de la communication?

BRICE PARAIN

DOMINIQUE AUBIER : *Vive ce qu'on raconte* (Éditions du Seuil).

Pourquoi le récit de Mme Dominique Aubier cesse-t-il soudain de nous émouvoir, de nous entraîner, bref de vivre (en dépit de son titre) ?

Nous savions bien qu'elle se forçait un peu, qu'elle se stimulait et faisait tout pour se convaincre. Nous savions dès le début qu'elle se lançait dans un jeu. Mais quoi ! ce jeu, elle le menait avec tant d'ardeur et de talent qu'elle y semblait prise, qu'elle nous y prenait nous-mêmes. Que de vitalité ! Que d'heureuse vigueur dans les descriptions de paysages, les tableaux de tauromachie, les croquis de gestes ou de figures. Il n'y avait pas là moins de sensualité que d'intelligence. Tout au plus regrettions-nous que cette expression, si savoureuse, admît une syntaxe un peu trop complaisante.

Donc, nous y allions, sinon de bonne foi, du moins en dupes volontaires, comme l'auteur. Nous savions que Miguel Ruiz, le fameux torero, n'avait rien à faire sur la Côte d'Azur, que ce n'était pas lui qui gisait, devant une villa, sous une voiture renversée. Qu'importe : la Côte était là, la mer toute proche, la grande fleur d'aloès, et, dans la maison, la conteuse, ses enfants, sa bonne et son mari médecin.

Là-dessus, non, ce n'est plus la Côte d'Azur, c'est Paris, une autre demeure (historique) et l'auteur encore, mais qui n'est plus conteur, qui s'interrompt, qui réfléchit sur son conte, montre son embarras : car, dans son histoire, elle a besoin d'une grue ; et les grues, elle les connaît mal ; elle en cherche, elle en trouve, elle les étudie sur les quais... Après quoi elle revient à son histoire. Va-t-elle s'étonner que nous ne la suivions plus ? Bref, au roman elle a mêlé le journal du romancier.

Elle l'a voulu, elle s'en pique : elle n'entend point faire un roman « comme les autres ». Mais enfin que s'est-il passé, sinon que l'auteur, soudain, s'est préféré à son roman ?

Si bien qu'à présent nous l'attendons avec curiosité à son prochain — et peut-être son vrai roman. Mais il est possible qu'elle persiste dans sa revendication ; et il n'est point dit que cet écrivain intelligent n'ait à nous surprendre dans ses jeux pirandelliens.

F. E.

***

LETTRES ÉTRANGÈRES

MAX PICARD : *Le Monde du Silence.* Traduit de l'allemand par J.-J. Anstett. (Presses Universitaires de France.)

Voici les litanies du silence. Nulle page où ce mot, comme les charmes de Péguy, ne revienne dix fois à la charge ; non qu'il s'évanouisse en lui-même, mais l'auteur nous enveloppe infiniment de son murmure, seul remède au bruit qu'ait trouvé le langage.

La couleur de l'ouvrage est pesante et sa douceur triste ; on y devine un éloge funèbre. Le silencieux touche au taciturne. Car notre monde ne s'entend plus ; il n'écoute plus ; il périt de vacarme. Il confond le silence avec le vide, le secret avec l'oubli, le sommeil avec la fatigue, la mort avec l'absence.

Max Picard emploie ce qu'il y a de délicat dans sa plume à donner du relief à la vertu qui les contient toutes et que nous prenons pour une ombre. Se taire n'est rien ; c'est le côté pauvre et stérile du mystère. Il ne suffit pas de fermer la bouche pour épaissir l'homme intérieur, ni de retenir son haleine pour la purifier. L'inutile ne nous allèche plus ; nous tirons par la queue ce veau d'or qu'on appelle aussi l'efficace, le rapport, le fruit, la sueur sans divertissement, la frénésie américaine ou le zèle russe. Ce qui ne met rien dans la poche est méprisé. Il nous manque un sens, et les trésors profonds nous deviennent presque imperceptibles. Les écrivains anciens et leurs langues, la plénitude de certains malades, la contemplation des moines, ou, plus proche pourtant, la joie sourde des amants, les animaux pareils à leur apparence, les laboureurs qui ont l'air d'écorcher le firmament, les tableaux hollandais où les personnages semblent fuir les feux du pinceau, le grand mur du théâtre d'Orange, chaque église comme un œuf d'Orphée, telles sont quelques-unes des beautés, et leur suc furtif, qui bientôt pour nous seront lettre close. Une clarté trop nue et trop étalée n'est pas un bon signe. Les œuvres vives de la pensée, comme celles d'un navire, ne se voient point. Ce qu'elles taisent soutient ce qu'elles chantent, et elles nous mènent par les chemins où elles feignent elles-mêmes de ne pas s'engager. La douleur de Max Picard, qui est catholique, naît du brouhaha qui nous tympanise et qui nous détourne de Dieu. Aussi la parole est-elle partout présente dans ces réflexions sur le silence, mais il s'agit du verbe véritable qu'ont énoncé les poètes. Max Picard allègue souvent, comme on s'entoure d'amis, des passages de Gœthe ou d'Héraclite, de Tolstoï ou de Jean-Paul, de Grimm ou de Péguy, de Hegel ou de Hölderlin. Mais le ton du livre est allemand par ce qu'il y a de mouton, de voilé, de vagues chimères, dans l'âme

retournée du Germain. Quel peuple gémit davantage d'avoir succombé au tapage héroïque de Hitler ?

Max Picard avait commencé l'étude du silence par celle des visages. Il lui plaisait déjà de danser autour de l'inexprimable jusqu'à lui faire dire ce qu'il a reçu pour loi de ne pas dire. Un violateur du silence est caché dans ce poète du silence. Je l'envie d'avoir choisi pour demeure les bords d'un lac où je n'ai vu qu'une fois, sur les pentes du soir, dormir, comme un linge oublié sur la corde, un peu de neige.

ROGER JUDRIN

ROSAMOND LEHMANN : *Le Jour enseveli.* Traduit de l'anglais par Anne Marcel. (Plon).

Voici le roman d'une tombe qui ne se ferme pas et d'une fin qui est un éternel recommencement. Marie-Madeleine parle au jardinier. Comme sur tous les sépulcres du monde, ce sont des femmes qui sont assises, maîtresses du champ de bataille où elles furent pourtant vaincues. Deux sœurs, réunies dans la même défaite et par le même homme, rapprochent les tisons.

Madeleine fut l'épouse ; elle était belle, décente, vierge et mère, vulnérable à la façon des déesses ; ses mains vides ont gardé l'anneau ; elle ne s'est vengée de sa propre froideur que dans une suprême bouffée, presque littéraire, de volupté. La clé d'or de l'abîme, c'est Dina. Elle a le mystère et le feu des cœurs absolus ; elle surprend ; elle est éprise ; elle se passe de tout sans renoncer à rien, ni d'abord à son beau-frère qui est son impossible nécessité, car un enfant mort-né, ou un ulcère des entrailles, ou la guerre, ou seulement les nœuds d'une société qui étouffe la grâce, pourrissent les fruits dans les doigts de la magicienne. On l'adore et on l'abandonne ; elle descend dans son désespoir, comme dans un enfer lumineux, d'une vue nette. Rickie enfin est l'os de la tragédie. On le croirait heureux, s'il ne l'était contre lui-même. Il s'attache à ce qu'il n'aime pas ; il trahit ce qu'il aime. Il promène de ruine en ruine sa violence taciturne et ses yeux bleus. C'est un oiseau de feu dans une cage ; on croit l'avoir attrapé et il n'existe peut-être pas.

Un auteur compose beaucoup de livres afin d'en écrire un, comme un visage se cherche dans les miroirs. L'expérience, sinon celle du premier choc, nous change peu. Déjà les événements ne ressemblent qu'à nous. Rosamond Lehmann a reçu pour jamais la réponse de la poussière. Elle dit ce qui ne se fait pas, ce qui devait se faire, ce qui se défait. Elle conçoit la vie comme une sorte d'Iliade qui tomberait du ciel dans le chaos de ses vingt-quatre lettres. Elle recueille, d'ouvrage en ouvrage, les tronçons des noces absurdes.

Mais quel art ne se console d'une fumée par une autre? L'écrivain, qui connaît ce jeu des passions où personne ne gagne, se flatte de sauver ses ombres en les cachant dans la prose. Il arrange le désordre ou, comme ici, il en imite les suspensions. Non que Rosamond Lehmann mange le temps à l'américaine, mais elle met sa coquetterie à ne pas donner le coup de peigne et à nous tendre ces trois têtes qui sortent de leur nuit, comme les images brouillées des songes.

Pourtant, ce qui étonne dans ce roman, c'est que les apostilles y soient plus grandes que les marges et l'explication plus lourde que l'énigme. Le silence n'y est pas une ellipse ; il ne sert qu'à rejeter plus loin le poids du commentaire. De sorte que les âmes, ainsi déshabillées, tiennent des bouffons qu'on voit dans les c rques et dont les chemises innombrables font douter s'ils ont un corps. Que je voudrais comprendre moins et rencontrer des mots qui sonnent comme des pierres ! En bonne foi, madame, il y a trop d'eau dans la théière.

ROGER JUDRIN



LES SPECTACLES

ROMANS FILMÉS, ROMANS TRAHIS

Le film tiré par Claude Autant-Lara du *Blé en Herbe*, de Colette, a soulevé bien des commentaires. Ce serait bon signe, si ces commentaires ne s'appliquaient à des considérations morales plutôt que cinématographiques. Le défend-on ? C'est, pour le moins, au nom de la liberté du créateur et de son droit à chanter les amours juvéniles. Bien. L'attaque-t-on ? On passe pour un tartufe. Je trouve pour ma part l'opération fort habile, qui range les esprits forts et les maîtres d'éducation sexuelle parmi les défenseurs d'un navet et convainc de sottise et de pudibonderie les esthètes (il faut dire « impénitents ») qui trouvent mal ficelé cet ours prétentieux. Disons donc bien innocemment que les plages, avoir seize ans à deux, les coups de soleil et de plaisir de l'adolescence ne nous semblent pas relever de la censure, du couvent ni du silence des familles. Ce qui nous met à l'aise pour rappeler que la vulgarité n'est pas forcément audace, l'insistance courage, ni le grossissement fidélité. L'idée paraîtrait cocasse, de faire un procès de morale à Colette pour avoir écrit *Le Blé en Herbe* : c'est qu'elle l'a écrit

avec cette seule audace qui s'appelle l'intelligence, la cruauté de l'écriture et du regard, l'intuition difficile d'un visage de jeune fille. On peut n'aimer pas également tous les livres de Mme Colette, on n'oublie pas les dix dernières pages de l'histoire de Phil et de Vinca, ce désenchantement amusé, moqueur, ce ton inimitable : « ni héros, ni bourreau... » C'est entendu, Autant-Lara a fait *Le Diable au Corps*. Eh bien ! nous l'attendions là, à ces cent lignes écrites sur un regret, sur un regard, un geste de Vinca pour ouvrir ses persiennes, arroser un géranium, oublier déjà, dans sa torpeur patiente de petite fille, le monde nocturne des hommes un instant côtoyé. Ah ! cette fenêtre ouverte sur un monde *inchangé*, la secrète ironie de Vinca, sa secrète et tranquille attente. Quelles images allait plaquer le film sur ces traits esquissés, quels mots sur ce silence ? Et l'aventure de Phil avec la dame en blanc, à la conventionnelle allure de quoi s'est amusé sans doute le talent de Colette, comment la reconnaître dans ces laborieux dialogues à métamorphoses, de la lascive et de l'empoté, du sournois et de l'impérative, de la cruelle et du déniaisé ? Nous frissonnons lorsque Mme Feuillère dévore sa mince proie, la vêt de soie, la décore de suçons, l'anoblit des cernes sacrés de la gloire amoureuse. Tout ici est faux. Fausse la personnalité de Mme Feuillère, faux le jeu de la délicieuse Nicole Berger, et pour le moins maladroit le choix de ce balourd pour jouer Phil.

Phil a seize ans, Vinca quinze. Ils sont comme frère et sœur et se retrouvent une fois encore pour les vacances dans la villa bretonne. Mais, dans les brumes scolaires de l'année passée, ils ont franchi sans doute les derniers caps de l'enfance : ils l'ignorent encore, mais ils forment désormais *un couple*. Le plus ignorant, le plus vulnérable. Vinca, pour elle, a l'éternité des femmes, la patience inusable des femmes ; Phil, contre lui, a la laideur et la maladresse hâtive de son âge. Vinca est déjà proie. La dame en blanc révèle à Phil en trois nuits qu'il peut être chasseur. Même aveuglés d'enfance et de surprise, une victime et un bourreau, au fond d'une nuit d'été, succombent à leur fatalité. Phil la découvre dérisoire : il ignore encore que « le plaisir est une œuvre perfectible ». Vinca, elle, apprend de ce petit garçon les attitudes qu'elle fortifiera envers les hommes : gourmandise, un peu de moqueuse résignation, le-temps-pour-elle.

Que reste-t-il de tout cela dans le film? Au lieu des plages-miracles de l'enfance, les bains de mer de M. Hulot. Au lieu des jolis animaux bruns du livre, l'étrange attelage d'une coquette et d'un dadais blafard. Au lieu du silence final de Colette, un bavardage intarissable. Des images lentes, ennuyeuses comme la pluie qui noie la fin du film, au lieu du matin de soleil sur quoi l'on fermait le roman.

Pourquoi a-t-on fait un sort à ce film ? Pourquoi cette indul-

gence, ou cette confusion ? Oublierait-on Colette, ne serait-on même pas peiné par cette méconnaissance si profonde des intentions et des réussites de son roman, il faudrait une sensibilité bien grossière pour ne pas souffrir de l'extrême lourdeur de ce film, depuis les photos de Phil, blême et nu sur les galets, jusqu'à l'extravagante scène de simulacre du mariage. Il ne fallait aborder cette histoire, cette histoire-là surtout, qu'avec de la prudence, du goût, le respect des corps et des cœurs de quinze ans, et, si possible, un peu d'humour. Mais ces gros doigts sur ce livre léger, ces gros yeux sur ces baisers, ces gros plans pour traquer les premières larmes de l'amour ; et maintenant ces bonnes raisons, cette fière liberté d'instituteurs saisis par la psychologie... Mieux valait renoncer.

Avec *Le Fond du Problème*, l'entreprise, moins délicate sans doute, paraît mieux réussie. Réussie dans la mesure où la matière romanesque empruntée à Greene est interchangeable : dépaysement, satire sociale, ennui, amour. Ratée dès que le roman, et le film derrière lui, passent au plan du débat religieux. La raison de l'échec me paraît assez claire : on a voulu traduire un débat spirituel dans le langage du roman. Ce qu'eût été un langage du cinéma ? En tout cas autre chose. A moins (et j'évoque ici l'échec du *Journal d'un Curé de Campagne*) que le cinéma ne soit bien impuissant à photographier des « âmes ». Son affaire à lui, ce sont les visages, les rues, les visions insolites du monde. Pour le cinéma, la vie spirituelle ne s'exprime guère que par des mots... et puis notre siècle lit mal sur les visages, ou du moins ne reconnaît que les sentiments dont la figuration lui est connue, dont une espèce de symbolique inconsciemment apprise lui donne les formules — cette symbolique que le cinéma a tant contribué à imposer. Je suis de ceux qui trouvent les débats religieux de Greene un peu trop *plaqués* sur ses situations romanesques. La particularité bouleversante de ses personnages les sauve presque toujours de l'artifice, mais le cinéma accuse cette faiblesse. Nous croyons toujours aux visages ; beaucoup moins aux mots. De sorte que Scobie déchiré de pitié entre son épouse et sa maîtresse, veule, empêtré d'habitudes, nous convainc, alors que l'exposition de ses scrupules religieux ôte de la crédibilité à la situation dramatique dont ces scrupules sont pourtant le ressort essentiel. Le catholicisme de Scobie apparaît alors comme une espèce de raison supplémentaire, d'alibi, à la limite de la mystification et du débat formel ; je ne pense pas que Greene ait voulu cela. Ce qui me semblait une faiblesse essentielle du roman (au niveau de la psychologie de Scobie) devient ici, assez curieusement, à la fois plus visible et moins grave, puisqu'on croit d'abord à un échec de langage. Et certes cet échec est flagrant, mais il faut répéter à la décharge du réalisateur qu'il avait une

tâche difficile, le roman lui-même n'échappant pas au reproche. En tout cas le cinéma, ici, quoique de façon beaucoup plus équivoque et qui appelle des nuances, trahit encore le roman qu'il adapte ; en substituant à la matière romanesque du livre et à ses ressorts une matière plus commune, des ressorts plus grossiers, il *banalise* le débat. Il ramène à sa perspective, et au champ des sentiments qu'il a explorés (c'est-à-dire exprimés), une histoire qui par un de ses côtés ouvrait sur un ciel et un enfer que le cinéma ignore. Un cinéma du XIIIe siècle eût vite mis au point et appris aux foules une symbolique de la foi, un langage de l'âme. De même le cinéma révolutionnaire soviétique avait trouvé sa matière et du même coup son style. On retrouve toujours cette contingence — disons pour simplifier : historique — du cinéma, qui n'inventera jamais son langage que poussé par une nécessité plus profonde et nullement formelle. Plus qu'aucun art, il est lié aux besoins, aux goûts, aux répugnances collectifs et instinctifs de millions de spectateurs, qu'il garde prisonniers dans la mesure justement où il reste leur prisonnier.

On trouvera en tout cas, avec *Le Fond du Problème*, un bon exemple de ce que réussit le cinéma anglais : soin des photos, rythme sûr, vraisemblance des types humains et des décors, vérité des paysages. Une telle mécanique, si bien réglée, permet de poser les vrais problèmes du cinéma à propos d'un film qui les méconnaît peut-être : c'est en somme un beau compliment. Et puis Scobie a désormais un *visage*, c'est un autre compliment. Disons enfin que les « scènes d'amour », celle de l'adieu dans la voiture en particulier, sont d'une cruauté bien émouvante.

FRANÇOIS NOURISSIER



LES ARTS

AUGUSTE PERRET

Auguste Perret, mort au lendemain de ses quatre-vingts ans, est le créateur de l'architecture française moderne. Reprenant la conception des maîtres d'œuvre gothiques, qui était d'élargir à la limite du possible les ouvertures et de désencombrer le sol, il appliqua cette conception au matériau, alors nouveau, qu'était, il y a plus de cinquante ans, le béton armé. La maison de la rue Franklin (1903) est la première construction par pans, en opposition à la maison édifiée par Hennebique, rue Danton. Le garage de la rue de Ponthieu (1905), à l'ossature

apparente, sans revêtements, est l'expression la plus stricte de l'esthétique de Perret. Le théâtre des Champs-Élysées (1911-1912), en même temps qu'une œuvre architecturale dont la perfection est reconnue du monde entier, est un chef-d'œuvre d'acoustique, Auguste Perret ayant trouvé — de façon empirique mais trouvé quand même — les lois de l'acoustique, lois appliquées à la salle de l'École normale de musique de la rue Cardinet, ce qui a fait dire à Cortot, lors de l'inauguration : « Auguste Perret nous avait promis un violon, il ne nous avait pas dit que ce serait un Stradivarius. »

Pour le Musée des Travaux publics, il créa la colonne galbée — évasée du haut — à laquelle n'avait pas pensé les anciens, probablement parce qu'elle n'est pas compatible avec la construction de pierre.

Les deux plus grandes œuvres qu'il ait conçues : la basilique de Sainte-Jeanne d'Arc et le Palais de Chaillot, n'ont malheureusement pas pu être réalisées. C'est à lui qu'André Gide confia l'aménagement du studio de la rue Vaneau.

La somme de son esthétique, il l'a résumée dans un petit volume qui contient tout l'art de construire : *Contribution à une Théorie de l'Architecture.*

L'architecture d'Auguste Perret, fondée sur la stricte adaptation à la destination, basée sur la logique, le bon sens, l'économie, restera comme le parfait exemple d'un art essentiellement français.

MARIE DORMOY

HUNDERTWASSER (Studio Paul Facchetti).

Hundertwasser est contre le nombre. Cent, « hundert », c'est bien vite dit. Hundertwasser est pour l'Énumération. Il énumère. Tant qu'il peut. Par exemple : quatre-vingt-dix-neuf, non pas « hundert », quatre-vingt-dix-neuf petits visages, dans quatre-vingt-dix-neuf petites fenêtres. Quatre-vingt-dix-neuf petits visages, tous bien dissemblables. Tous ont les yeux en amande. Ils sont disposés avec désinvolture, et l'un d'eux tient lieu de signature : c'est une photo de Hundertwasser. Lui aussi a les yeux en amande.

Hundertwasser énumère en peintre. En peinture, il n'y a pas d'*et caetera.* Il énumère ce que le langage élude. Il nous rappelle ce que nous tendons à oublier. Avec une fantaisie tout orientale et farfelue ; et cependant avec sobriété, parfois même avec sécheresse. Sans la moindre ivresse. Avec une ironie douce et quasi plaintive. Et c'est naturellement un peu effrayant ; un peu bien mystérieux parfois.

Mais Hundertwasser explique : « La ligne que je trace sur le trottoir avec mes pieds, pour aller au musée, est plus impor-

tante que les lignes qu'on trouve dedans accrochées. Et j'ai un plaisir énorme à voir que cette ligne n'est jamais droite et jamais confuse, mais qu'elle a ses raisons d'être ainsi à chaque minime partie. »

Hundertwasser énumère donc ; et il tient la gageure d'énumérer sans ennuyer.

C'est que chaque élément a quelque raison d'être ou en suggère.

Bien sûr, tout cela ne va pas sans quelque cabotinage. Mais il ne suffit pas d'accuser Hundertwasser de cabotinage : il a bien d'autres travers. Il ne craint pas de nous faire rire. Et il sait aussi faire rire les couleurs : l'indigo sur le jaune, le lilas sur le vert. Alors il faut bien se résoudre à le prendre au sérieux.

. . . . . . Outre les tableaux pendus aux murs, on pouvait observer par terre, du même auteur, une amusante *Pisserie* en tapisserie ; et, sur une table, quelques peintures à l'aquarelle — volontiers épaisse, — la plupart sur papier d'emballage, certaines fort succulentes : *Oiseau chantant sur un arbre dans la ville, L'Européen qui se tortille les moustaches, Les Paquebots chantants, Jardin et gratte-ciel à Marrakech,* etc.

ANDRÉ BERNE-JOFFROY



DE TOUT UN PEU

MARIE GEVERS : *Des mille Collines aux neuf Volcans* (Stock).

Il y a en Marie Gevers — essayiste et romancière — de la botaniste, de la géologue, de l'entomologiste, et même de l'ornithologue. Qu'elle parle, dans son nouveau libre, des seigneurs du Ruanda, des coutumes du pays, de l'œuvre des Blancs (elle l'admire, mais garde l'esprit critique) : il n'est rien là qui ne nous intéresse. Mais ce sont avant tout ses descriptions qui nous plaisent, vivantes et savoureuses : les paysages, les danses des Batutsis, les danses des grues, les troupeaux... Il n'y entre certes pas moins de poésie que de didactisme.

JEAN DE BEUCKEN

FRÉDÉRIC HOFFET : *Psychanalyse de Paris* (Grasset).

Ce qui, en soi, risquerait fort de passer inaperçu a tout à gagner à se voir vivement attaqué. L'opposition exalte les parties, la controverse s'empare de la scène, et l'on ne songe plus au contenu réel du débat. A cela, le livre de Frédéric Hoffet ne

peut rien perdre. Le problème ainsi posé, on comprend facilement le sens de la lettre-préface de Bernard Grasset, qui dit pour commencer : « Mon cher Frédéric Hoffet, je ne suis d'accord avec vous ni sur la psychanalyse ni sur Paris. » Pour d'autres raisons, le lecteur ne saurait pas davantage être d'accord sur un ouvrage que son titre, véritable miroir aux alouettes, sert et dessert, comme l'on veut. Quant au contenu, il se réduit le plus souvent aux lieux communs les plus éculés, et aussi les moins sympathiques. Un pareil livre ne peut être écrit qu'en réaction contre quelque chose. Mais contre quoi ? Ne remplaçons pas la psychanalyse de Paris par celle de M. Hoffet.

MICHEL DE M'UZAN

JEAN GUIREC : *Les Faux Abandons* (Albin Michel).

Nicole la rêveuse, à la Libération, a quitté son mari, le bon François, qui est historien, pour suivre et épouser le lieutenant Gérard, qui fait l'histoire.

A quelques années de là, François le délaissé s'éprend d'une autre femme. Et voici que cette femme elle-même, Édith, a quitté son mari pour aimer Gérard (devenu capitaine). Coup sur coup, c'est trop, songe Édith, qui se donne à François pour réparer les torts de Gérard. Puis elle les quitte l'un et l'autre.

Mais Gérard s'en prend à Nicole : « Odieuse femme, qui faites l'endormie ! » Si bien que Nicole tout de bon s'éveille, Nicole le tue. Et François va se consacrer à la meurtrière.

Pour décor à ce ballet : une ville étrangère, où se tient un congrès. Le congrès s'ennuie, le ballet s'étire. C'est, si l'on veut, Marivaux à Genève (il y prend un petit air russe).

GILBERT VILLARS

ANTOINE ET CLÉOPATRE (Théâtre des Champs-Élysées).

« Le nez de Cléopâtre... » La pensée pascalienne suffirait à marquer ici le pouvoir de la chair. Mais les personnages de Shakespeare ne se contentent pas d'être eux-mêmes ; ils brûlent de se montrer tels qu'ils voudraient être ; et voici un « paradoxe » à double détente. A la suite de Plutarque, d'Amyot et de Sir Thomas North, sans compter quelques autres et le cinéma, les mythes ont beau jeu et ne manquent pas de jouer. Shakespeare, lui, joue le tout sur la poésie — une liberté que n'a pas rendue la mise en scène du *Memorial Theatre*. Marius Goring n'a joué qu'un Anglais qui jouait Octave, Mickael Redgrave une bonne composition d'Antoine, selon les idées reçues. Peggy Ashcroft, par contre, a été la chair baroque qu'était, la chair

fabuleuse que voulait être Cléopâtre. Elle a déçu les spectateurs qui rêvaient d'une mystérieuse princesse appartenant à quelque lointaine dynastie. Mais sa vérité répondait à Shakespeare comme à Pascal, — dans la poésie comme dans la métaphysique.

BLAISE ALLAN

FEDERICO GARCIA LORCA : *Théâtre (Yerma, Noces de sang, Doña Rosita)*. Traduction de Marcelle Auclair et Jean Prévost. (Gallimard.)

Femmes anxieuses exclues du monde par la stérilité, fêtes obscures qu'on célèbre la nuit sur le ventre ouvert des brebis, course d'un cheval fourbu qui emporte vers la mort une fille, le soir de ses noces, et son ancien amant, gosse trompée par la province et que la douce vie de l'ennui épuise chaque jour davantage, caravanes de paysans rapportant un cadavre à travers les pierrailles, monde farouche et primitif de Lorca où l'on n'entre jamais sans effroi. Rien n'a vieilli de cet art où affleure le sang, le sexe, la peur : ce qu'il doit à Yeats, à Synge, s'efface devant une image nouvelle de la fatalité, celle du corps et de la chair. Et des femmes, seules, composent à coup d'interjections haletantes, de cris stridents, un langage dramatique aussi neuf qu'au premier jour. Lorca développe un lyrisme de l'hystérie, car les psychologues ont peut-être appelé « névroses » ces rares instants où la créature s'élevant au-dessus de sa stupidité naturelle sonde, comme Yerma ou la Fiancée de *Noces de Sang*, une exaltation qu'elle ne comprend pas elle-même. Comme dans toutes les grandes conceptions tragiques, la conscience s'obscurcit et se crève les yeux pour se retrouver. Monde haletant où le même lin compose le drap dans lequel se roulent les amoureux et les linceuls.

LUIGI PIRANDELLO : *Théâtre, V*. Traduction de Benjamin Crémieux et de M.-A. Comnène. (Gallimard.)

De ce cinquième volume, l'on ne retiendra pas les opéras fabuleux de Pirandello. Ces fabliaux fantastiques sont illisibles. En revanche, *Ce Soir, on improvise* est une sorte d'hymne lyrique à la gloire du théâtre : ces comédiens qui veulent, en improvisant, jouer la vie réelle répondent aux *Six Personnages en quête d'Auteur* qui ne pouvaient trouver leur vérité qu'en jouant la comédie. « L'art scénique, dit le régisseur que met en scène Pirandello, est le plus beau et le plus tragique de tous... Si d'un coup ressuscitaient toutes les vies... que tous les acteurs depuis toujours ont vécues sur le théâtre, cette masse vivante écraserait toutes les œuvres de tous les autres arts. »

SHAKESPEARE : *Richard II* (Reprise au T. N. P.).

La gentillesse et la pureté de Gérard Philipe conviennent peu au personnage du roi vaincu, tenu jusqu'ici par Vilar. Richard n'est point Lorenzaccio, pourquoi ferait-il rire ?

VICTOR HUGO : *Ruy Blas* (T. N. P.).

Une intelligente mise en scène sur un drame puéril. *La Tour de Nesles* eût été plus amusante. Pourtant, Sorano, décidément grand comique, arrache la salle à sa torpeur en tombant par la cheminée. Philipe sauve habilement un rôle ridicule : sa voix est si belle, elle se contracte si douloureusement dans sa gorge, qu'elle fait passer les plus mauvais vers de la scène française. Mais son travail, excellent, se heurte sans cesse aux invraisemblances du personnage. Il y a du Cyrano, déjà, dans Ruy Blas. On applaudit souvent l'ombre de Rostand.

Sur le même sujet, *Bajazet* portait l'accent de la grandeur véritable. On s'étonne que Vilar n'y ait pas songé.

GEORGES LERMINIER : *Jacques Copeau, le Réformateur* (Presses Littéraires de France).

Entre Gide et Péguy, *La Nouvelle Revue Française* et le Vieux Colombier, entre la critique et la création, l'art de Copeau, souvent déchiré, fut la recherche d'un absolu. Lerminier le remarque justement : Copeau, comme Gide, « formulait volontiers son esthétique en termes de morale ». Or, s'il fut un des premiers, en France, à réconcilier la Littérature et la Scène, il apporta, en fin de compte, moins une formule nouvelle qu'une « ferveur ». Dans ce petit livre toujours juste mais trop bref, on voit assez ce qui limitait la recherche de Copeau : la scène était pour lui un tremplin d'où il s'adressait à Dieu de plus près.

JEAN DUVIGNAUD

" LEURS CŒURS ", *à la Radiodiffusion Française.*

Un rythme de gong, une mélopée nègre ? Non, ce sont, amplifiées par la radio, les pulsations d'un cœur, d'un grand cœur, d'un cœur à la mode :

Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour tous...

Et l'on demande à l'heureux propriétaire du cœur ce qu'il pense de ces nobles battements, s'ils viennent d'abord du génie, ou de l'amour, ou de la charité, comment enfin ils s'accordent avec la raison. C'est ainsi que nous pouvons entendre — cœurs et commentaires — Mme Arletty et M. Pierre

Descaves, M. Jacques Laurent et Mme Sophie Desmarets, Mme Caryatis (le cœur le plus abondant) et Me Raymond Hubert (le plus plaintif), une rédactrice de modes, un coureur cycliste, et, comme on le pense bien, Mme Simone.

Sans doute, le saugrenu, l'impudeur, le cabotinage sont monnaie courante à la radio. Mais était-ce du poète André Salmon que nous pouvions attendre une telle émission ?

G. V.

***

LES REVUES, LES JOURNAUX

UN POÈME DE CLAUDE LE MAGUET

La belle revue de J.-P. Samson, Témoins *(févr.) — belle, je veux dire à la fois modeste et hardie — publie quatre poèmes de Claude Le Maguet, qui parfois évoquent Vildrac ou Chennevière ; pourtant, si purs de soucis d'école, de bariolage, qu'ils servent le cœur :*

A CŒUR PERDU

Voyageur qui ne sais le bon
Chemin du cœur de ton amie,
Vois là-bas, sur le mamelon,
Deux arbres unis pour la vie.
Tu feras bien, là, de t'asseoir.
Ta mélancolie et l'ombrage
Feront ensemble jusqu'au soir
Un romantique mariage.
En despote régnait l'amour,
Qui, pour lors, voulut qu'on le serve
D'un cœur peinant, comme au labour,
D'un ardeur sombre et toute serve.
Deux esclavages à la fois
C'était bien trop pour ta jeunesse.
Et tu partis, sans nul arroi,
Au pas dansant de la tristesse.
Puis mieux valait froids et chaleurs
Attaquant les gens sur la route
Que ton monde fatal aux fleurs,
Clos, sans au loin rien qu'on écoute.
Quel chemin prendre ? Aller devant,
A droite, à gauche ? Pour quoi faire ?
Ah ! l'amour est coureur de vent.
Et qui s'arrête, il désespère.

***

CHEZ LES ÉCRIVAINS PROFESSIONNELS

(Suite.)

Il est souvent question de records dans les « crimes célèbres » dont on lit tous les jours le récit dans France-Soir :

Le sinistre record des assassinats a été battu en 1851-1852, sans que personne l'ait su en Europe, par un Américain, Frank Mills, qui commit en deux ans dix-huit assassinats.

(Ce Frank Mills usait comme alibi de son frère, qui lui ressemblait comme une goutte d'eau à une autre goutte.) Mais il est également bon, pour qui veut devenir un criminel célèbre, d'avoir été le premier en date, ou le dernier, de sa catégorie :

Le Dr Crippen, le premier assassin arrêté grâce à la T. S. F.

(A ce propos, et la télévision ? Il y aurait une place à prendre.) Ou encore :

La première femme éventrée au Bois de Boulogne.
Mme Thomas, la dernière guillotinée de la Troisième République.

Cette Mme Thomas se défendit contre le bourreau avec de tels gestes et de tels cris que le ministre prit lâchement le parti de supprimer la peine de mort pour les femmes.

Le premier Saint-Cyrien coupable d'un crime crapuleux ! Anastay — oublié aujourd'hui s'il eût été un simple civil — doit au galon qu'il déshonora de figurer dans la galerie des assassins célèbres.

(Au fait, et Polytechnique ? On ne nous en dit rien. Et l'École normale ?) Mais ne négligeons pas l'exotisme :

Voici le double crime d'Agra, auquel le fait de se passer aux Indes confère le pittoresque oriental.

J'aime bien ces titres, dont la gaucherie trahit, je suppose, l'émotion du conteur.

Il arrive aussi que ce soit la victime qui laisse un nom. On croit communément, de nos jours, que Gouffé était un assassin. Pas du tout : c'était un assassiné, que l'on découvrit en morceaux, dans une malle, à la

gare de Lyon. Son nom fut sauvé de l'oubli par l'expression populaire : « Ferme ta malle ! On voit Gouffé », qui remplaça quelque temps ces autres expressions populaires : « Ferme ton bec ! » ou (plus grossièrement) : « Ferme ton seau de propreté ! » Quant aux assassins, injustement oubliés, ils s'appelaient Michel Eyraud et Gabrielle Bompard. Mentionnons encore :

Le Courrier de Lyon, la plus célèbre des erreurs judiciaires, qui d'ailleurs n'en fut sans doute pas une.

Puis-je l'avouer ? Je n'ai pas été mécontent d'apprendre que Lesurques était coupable. Je ne suis pas de ces gens qu'enchantent les erreurs de la Justice.

***

LE CRIME NE PAIE PAS

Le titre de ces bandes m'inquiète. Sommes-nous devenus plus moraux, ou plus immoraux ? Les classiques du genre s'appelaient loyalement : *Les Assassins célèbres, Les Grands Procès, Histoire des Crimes*. Mais « le crime ne paie pas » ? Je vois trop qu'il s'agit de rassurer les familles. C'est alors que les familles se rassurent à peu de frais. Remarquez que plus d'un criminel s'est hautement déclaré payé, et bien payé d'abord, par le plaisir de l'aventure, et puis par la gloire. C'est, à peu de chose près, la même sorte de gloire qui vient au poète « difficile ». Il y a dans chaque village un ou deux garçons prêts à se faire tuer pour Lacenaire et pour Raymond-la-Science (deux intellectuels, il est vrai) ou pour Bonnot (qui n'avait rien d'un intellectuel). Ou même, qui sait, pour Jean Genet (bien que ses méfaits soient restés modestes).

Ajoutez qu'il ne s'agit ici que des assassinats dont l'auteur a été trouvé et châtié. Il en est d'autres. Une bonne moitié des crimes commis depuis cinquante ans — on peut s'en assurer en consultant les collections de journaux — sont demeurés impunis. Tout porte à croire que ces crimes-là ont « payé » leur auteur. Comme l'ont payé les crimes inaperçus — empoisonnements bien conduits, accidents provoqués, faux suicides et le reste, qui seraient plus nombreux encore, si l'on en croit les romanciers. Bref, sur trois sortes de crimes, il en est deux qui sont nettement avantageux pour leur auteur, et le troisième douteux.

Alors, que vient-on nous raconter, et comment un pareil titre ne nous semble-t-il pas, de premier abord, ridicule ? On peut

supposer qu'il joue ici la même sorte d'*illusion de totalité* qui nous fait surestimer la place et l'importance des faits que nous connaissons par le détail, mais traiter les événements moins connus — alors même que tout nous avertit de leur nombre et de leur gravité — comme s'ils n'existaient pas.

UNE LETTRE DU DOUANIER

On savait déjà que le peintre Henri Rousseau, douanier préposé à la garde des chalands, quai du Louvre, avait été arrêté, le 3 décembre 1907, pour vol et complicité de vol. L'affaire paraissait grave. Pour rendre service à un aigrefin de ses amis, Sauvaget, Rousseau avait fait plusieurs démarches sous des noms supposés, apposé de fausses signatures, fait imprimer de faux bordereaux de la Banque de France. Mais Sauvaget avoua les vols, prit sur lui toute la faute, et le Douanier, après avoir frôlé les travaux forcés, n'eut à passer que trois semaines en prison. D'où il avait écrit à son juge d'instruction, M. Boucher, la lettre suivante, que cite Maurice Garçon (Annales, *novembre) :*

Monsieur le Juge,

J'ai l'honneur de m'adresser à vous afin d'obtenir votre indulgence. Si malheureusement j'ai été victime de ma croyance au sujet de ce que m'avait dit M. Sauvaget, c'est que je n'aurais jamais pensé que lui-même ne fût pas honnête et qu'il se crût en droit de réclamer une somme ne lui appartenait pas. C'est vrai que je ne l'avais pas vu depuis *au moins huit ans.* Et croyez-le bien, monsieur le Juge, je n'avais pas suivi ses conseils dans un but pécuniaire puisqu'il peut le dire je refusai toute proposition d'argent ; ce qu'il me donna, je ne voulais même pas l'accepter. Dans ma vie, j'ai toujours fait le bien selon mes facilités, moralement d'abord et matériellement ensuite, vous pouvez le savoir par la mairie du XIVe arrondissement. J'ai eu le malheur de perdre deux femmes et six enfants et, si je ne m'étais pas relevé par le travail seul, où en serais-je aujourd'hui ?

J'ai fait trente-deux ans de service ; à quarante ans, je commençai à peindre, et lorsque de grands maîtres tels que Gerome, Bonnat et autres eurent vu mes premières études, ils m'engagèrent à continuer et je me mis à l'œuvre plus sérieusement.

J'exposai des toiles qui eurent beaucoup de succès, parmi lesquelles je puis vous citer : *Dans l'Attente, La Guerre, Un Centenaire de l'Indépendance, Un pauvre Diable, La Lutte pour la*

Vie, représentée par des animaux, *Les Éclaireurs arabes surpris par un Tigre*, *Les Joyeux Farceurs*, *La Charmeuse de Serpents*, etc., dont la presse a fait mention. J'ai été nommé professeur d'un cours d'adultes à l'Association philotechnique datant de l'année 1848, et ne comptant pas moins de six cents et quelques professeurs. Je vous assure, monsieur le Juge, qu'à l'âge de vingt ans je ne pensais pas qu'un jour mon nom serait devenu célèbre non seulement pour la France, car à l'étranger il est connu aussi. A Paris, dans tous les salons, l'on me connaît avantageusement. Vous devez bien penser, monsieur le Juge, que ma vie a bien été celle d'un travailleur et non d'un noceur ni d'un homme d'inconduite. J'ai concouru pour les mairies de Bagnolet, de Vincennes et d'Asnières. Aujourd'hui, j'ai donc des élèves aussi pour le violon. L'on m'a toujours fait le reproche que j'étais trop faible de caractère et trop bon, je l'ai prouvé plus d'une fois ; et il est certain qu'aujourd'hui, si je n'avais pas soutenu des malheureux comme je l'ai fait, je serais fortuné.

Dimanche matin, j'ai mon cours de 9 heures à 10 h. 3/4 à l'École de la Ville, rue d'Alésia, 132, le matin. Si c'était un effet de votre bonté, je vous prierai de me mettre en liberté provisoire afin que je puisse continuer mes travaux qui sont en train et de commande. Je vous ferai un cadeau, monsieur le Juge, dont vous n'aurez pas à vous plaindre, pour vous exprimer ma reconnaissance...

Dans le bon espoir, en voyant que cette lettre est celle d'un homme de dévouement et travailleur, que vous voudrez bien lui accorder ce qu'il vous demande et vous prie de recevoir toute sa reconnaissance et ses souvenirs affectueux.

HENRI ROUSSEAU,
en prévention à la Santé.

***

DIVERS

Henri Guillemin, dans le *Journal de Genève*, s'était indigné de certains « maquillages consternants » et retouches astucieuses que Gide aurait apportés à son *Journal* des années de guerre, à seule fin de se décerner un brevet de résistant.

Henri Massis procède à son tour à l'examen des textes, découvre dans le pamphlet de Guillemin « une négligence tendancieuse sinon abusive » et prend enfin la défense de Gide — une fois n'est pas coutume — avec beaucoup de mesure et de bon sens (*Bulletin des Lettres*, février).

★

La prose contemporaine peut sembler caractérisée par l'usage — l'abus, dit Robert Le Bidois — de l'inversion du sujet :

« Vienne un jour de santé, je rougirai... » (Gide.) « Est beyliste, qui s'intéresse... à la vie et aux œuvres de Stendhal. » (Thibaudet.) « Vint le moment où Louis Bastide se leva... » (Romains.) « Au loin, se tait la grande plaine... » (Barrès.)

Robert Le Bidois, dans *Vie et Campagne* (février), s'en indigne. Que ne se réjouit-il plutôt du jeu qui se trouve ainsi donné à une construction, dont Fénelon déplorait déjà le caractère uniforme et la rigidité.

★

Il résulte d'un article élégant, mais entortillé, d'Aragon (*Lettres françaises*, 4 mars) que la *Feuille Dehème* reproduit les notes de Jean Guérin, sans indiquer ses sources. Elle a tort. Aragon insinue à ce propos que Jean Guérin pourrait bien collaborer sournoisement à la *Feuille Dehème*. Il n'a pas moins tort.

Maintenant, qu'est-ce que la *Feuille Dehème* ? D'après Aragon, « un de ces journaux ronéotypés confidentiels, dont l'abonnement coûte fort cher ». Nous remercions d'avance le lecteur qui voudra bien nous donner sur ce mystérieux journal — mystérieux, mais plein de goût — des renseignements plus précis.

JEAN GUÉRIN

LE TEMPS, COMME IL PASSE

AU NOM DU PÈRE...

Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit.
C'est en ces noms sacrés, mon Seigneur, que j'écris.
Distance entre un humain et votre Majesté.
Sois humble devant Dieu qui toujours t'a gesté
et remercie-le avec crainte de ce que tu lui dois.
Voici d'abord le corps, sa vie, sa forme;
remercie-le de ne t'avoir pas fait difforme:
tu pourrais n'avoir pas de bras, de pieds, de doigts.
Regarde les pauvres gens qui facilement te valent,
Pourris de maladies, d'infirmités.
Tu dis que tu es sot, fou, vicieux, sale;
c'est ta faute et non pas celle de notre Dieu
qui t'a donné la liberté et ton âme avec des yeux
pour te corriger, t'éplucher, te revoir.
Regarde la misère engourdissant les pauvres.
Tu dis que tu es pauvre depuis trente ans.
C'est bien! Mais tu l'as bien voulu, souviens-t'en.
D'ailleurs as-tu couché dehors jamais, as-tu
jeûné sans pain? rarement; c'est le superflu
qui te manque.
Qui t'empêche d'entrer dans une banque?
Mais non! tu préféras faire le saltimbanque,
le pitre sans esprit, le poète sans feu.
Donc merci à Dieu! merci à qui donna
à ton enfance un père que ton cœur adora,
une mère dévouée à ses enfants, plus tard

des oncles, des cousins qui, lors de tes débuts,
de conseils d'amis ne furent pas avares
d'argent, même quand tu errais sans but.
A vous, Seigneur, à vous qui m'avez muni d'anges,
je dois de grands mercis et des vers de louanges.
La raison qui m'éclaire, des teintes de savoir
et parfois de l'estime lorsque l'on croyait voir
un avenir doré au ridicule pleutre
— on me croyait un autre —
je vous les dois, l'amour des grands talents
qui m'a tant consolé, et des amis charmants
je vous les dois. Je dois encore à Dieu...
Hélas! je m'arrête... Pleurs, brûlez mes yeux.
Je dois dix-neuf cent neuf et cette connaissance
qu'en une vision j'eus de votre existence.
Seigneur Éternel, Seigneur qui me regardez,
Vous avez vu un enfant chez les hommes[1].

MAX JACOB

1. Ce poème inédit, qui fut écrit à l'époque de *La Défense de Tartuffe,* avait été adressé par Max Jacob à Jean Denoël.

CANGIAMILA

Que la théologie soit une branche de la pataphysique (et que les théologiens aient pour pays la Garabagne), cela, qui n'est pas rigoureusement démontrable, semble évident à la plupart des esprits. Alors on s'étonne que ces bons esprits-là, qui montrent, à raison, tant d'intérêt pour la pataphysique (et tant de curiosité pour ce qui se passe en Garabagne), aient si peu lu, ne lisent pas davantage, les œuvres des pères et des docteurs ; car ils y trouveraient le plus fantastique enseignement. Ce qui m'amène (entre beaucoup d'autres) à Cangiamila, qui jadis fut autorité.

Les pages qui suivent sont extraites de la remarquable *Histoire des Monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos Jours*, d'Ernest Martin, qui vécut dans la seconde moitié du XIXe siècle et qui fut médecin de légation à Pékin. Comme son contemporain le marquis d'Hervey Saint-Denys, Ernest Martin a subi l'influence de la vieille Chine, influence que l'on retrouve agréablement chez plusieurs hommes de science de cette époque, et qui fait qu'ils sont encore bien lisibles.

Ah ! rien de plus chinois que la bibliographie monstrueuse qui termine l'ouvrage d'Ernest Martin. Je la recommande avec feu.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

En 1745, Emmanuel Cangiamila, docteur en théologie, chanoine théologal de l'Église de Palerme et inquisiteur provincial du royaume de Sicile, publia en Allemagne une première édition de l'*Embryologie sacrée*, laquelle fut suivie de plusieurs autres, écrites en langue italienne. Suivant le traducteur de l'abrégé qui parut en 1762 à Paris, on trouve dans cet ouvrage tous les principes de la théologie réunis aux notions anatomiques et chirurgicales et aux vues civiles et politiques, d'où il résulte un tout dont l'objet est le salut

éternel des enfants. L'un des chapitres du livre III est spécialement consacré au baptême des monstres.

La monstruosité provient, selon l'auteur, de sept causes principales, qui sont les suivantes : la scélératesse féminine ; le jeu de la nature ; une fantaisie maternelle ; une distension de l'utérus suffisante pour apporter un trouble dans l'évolution fœtale ; l'œuf d'un animal qui, fortuitement, pénètre dans le sein d'une femme ; la luxure ; enfin, un miracle divin.

Cette énumération faite, Cangiamila annonce qu'il ne traitera que deux questions relatives au baptême des monstres : il recherchera d'abord l'époque à laquelle cet être doit être considéré comme pourvu d'une âme, auquel cas le sacrement doit lui être légitimement conféré ; il passe ensuite aux cas où il s'agit de savoir si c'est un seul ou deux baptêmes qu'il faut accorder, suivant que le monstre est un être simple ou composé de deux individus soudés : dans cette circonstance, la conduite du prêtre se règle d'après la certitude ou les doutes qu'il conçoit, et il délivre le sacrement, soit absolu, soit sous condition.

Cangiamila énonce alors la proposition qui suit : lorsque le monstre a été engendré par deux êtres humains, il est présumé posséder une âme raisonnable ; car Dieu a voulu que les créatures produisissent des fruits de leurs espèces. Cependant il n'est pas impossible qu'un animal naisse dans le sein d'une femme ; dans ce cas, l'œuf de cet animal aura été introduit par les boissons, et il aura germé ; dans cette circonstance, il ne faut pas songer à administrer le baptême.

Quand le monstre est moitié animal et moitié homme, c'est qu'il résulte d'un commerce honteux ; il est alors soit un hippocentaure, soit un onocentaure, soit un satyre, soit un faune ; des exemples de cette nature sont attestés par Volaterranus, Cardanus et Paré ; entre autres, on peut citer celui d'une dame italienne qui mit au monde un enfant demi-homme, demi-chien. Volaterranus dit tenir cet exemple d'un pontife romain, son frère ; en présence d'un tel monstre, on soupçonna un jeu de la nature, mais des recherches minutieuses amenèrent la preuve qu'il y avait eu d'abord com-

merce licite, suivi immédiatement après d'un rapport bestial. Dans cette occurrence, dit Cangiamila, il suffit de constater que la tête est humaine, et, sans s'inquiéter du reste, on baptise sous condition.

Lorsqu'on se trouve en présence d'une mère animale fécondée par l'homme, la conduite à tenir est plus épineuse. Le mode de formation, dit-il, n'est pas très connu ni bien expliqué, et cependant il ne doute pas de l'authenticité des exemples qu'on en rapporte : Liceti, entre autres, mentionne cette vache célèbre qui mit bas un enfant qu'on baptisa et qui se faisait remarquer par sa piété ; lorsqu'il était seul, il broutait l'herbe et ruminait. Il disserte sur les faits de cette espèce, et il croit que c'est pour Dieu un moyen de punir un crime et de rendre indélébile une infamie par un miracle éclatant ; il se peut aussi, ajoute-t-il, que, par sa prescience, le Créateur ait rendu l'animal apte à une création humaine ; quoi qu'il en soit, il importe, dans ces circonstances, de donner le baptême sous condition ; lorsqu'un monstre biforme sort des entrailles d'une femme, on doit présumer qu'il s'agit d'une création due à une semence virile ; de plus, si la tête est bien humaine, le reste fût-il bestial, il existe, très probablement, une âme raisonnable, ce qui implique nécessité de baptiser sous condition.

Toutes ces considérations et toutes ces distinctions ne s'appliquent pas, d'après notre auteur, aux hommes marins, aux tritons, aux sirènes ; ceux-là, en effet, ne sont pas fils d'Adam ; si pourtant ils venaient à procréer des êtres humains, le baptême restrictif devra être conféré, bien que les exemples de cette catégorie lui semblent très suspects. Les femmes qui ont l'habitude de se livrer aux démons incubes n'en ont pas moins aussi des relations avec les hommes ; or, que faut-il faire ? On doit, suivant lui, laisser de côté la monstruosité et rechercher seulement les caractères humains du fœtus ; en effet, quelque horrible que soit le produit incestueux, du moment où il possède ces caractères, il est baptisable.

Passant ensuite aux acéphales, il leur refuse d'une façon absolue les sacrements ; en effet, l'âme manque nécessairement chez un être privé de tête, c'est-à-dire du lieu où

siège cette âme. Mais il avoue que c'est là un point litigieux ; car, dit-il, il se peut que l'acéphale ait quelque partie du corps qui fonctionne à la place du cerveau, tel, par exemple, le cœur, qui recélerait alors une âme raisonnable, encore bien qu'elle soit impropre au raisonnement. Dans les acéphales, il ne faut pas comprendre ceux qui ont une tête privée d'yeux et de narines. Le plus célèbre est le *Bononiense monstrum*, qu'on peut encore voir ; il est humain, et cependant il n'a ni tête, ni poitrine, ni cœur, ni poumons. Bianchus, Vallisnerius et bien d'autres en ont tracé l'histoire ; il vécut neuf mois. Or les monstres de cette espèce, du moment où ils offrent quelques apparences de l'humanité, et bien qu'on ne puisse s'expliquer comment ils peuvent vivre, n'en doivent pas moins être portés sur les fonts baptismaux, sous condition.

Si, malgré un minutieux examen, il est réellement impossible de distinguer un trait quelconque, ainsi que cela a lieu lorsqu'il s'agit d'une môle, Cangiamila est d'avis qu'il faut refuser le sacrement ; cependant il raconte l'histoire de saint Elzéar qui contient ce fait vraiment extraordinaire : Amphibisia, parente d'Elzéar et épouse de Grimoalde, était une dame de distinction. Un jour, elle mit au monde un être monstrueux, agité de mouvements continuels qui effrayaient tous ceux qui s'approchaient de lui ; il n'avait rien d'humain, et d'un autre côté rien non plus de bestial. On ne pouvait, en un mot, le comparer à aucun animal connu. Elzéar, l'ayant examiné, fut vivement touché de l'infortune qui frappait ainsi ses parents ; il se mit à adresser une fervente prière au ciel. Aussitôt, cette masse informe de chair revêtit un aspect superbe et poussa un cri. Les amis s'en approchèrent et, se joignant à la famille, se prosternèrent afin de rendre un solennel hommage à la toute-puissance divine ; on prédit qu'il arriverait un jour au pontificat, et il devint, en effet, pape sous le nom d'Urbain V.

Vincentius Ferrerius fait un récit à peu près semblable d'une môle qui, après une invocation au ciel, se métamorphosa en une charmante enfant.

Cangiamila pose ensuite le problème de deux jumeaux accolés et inséparables, ainsi que cela se voit, dit-il, pour

beaucoup de fruits. Si les deux corps sont très distincts, on conférera le baptême absolu ; s'il y a danger de mort, on aspergera l'un d'eux et l'on prononcera en même temps les paroles : « Je vous baptise. » Si l'on est en présence d'un monstre à deux têtes, deux poitrines et une seule paire de membres inférieurs, on agira comme précédemment ; le rituel romain, comme le déclare saint Charles dans ses instructions sur le baptême, est formel sur ce point, attendu que le caractère humain est assez nettement indiqué par la tête et par la poitrine. Si l'on a affaire à un tronc unique supportant deux têtes, il y a sans doute présomption sérieuse de deux individus, mais, pour ce cas, il existe parmi les philosophes une grande divergence d'opinions ; on tranche la difficulté en administrant le baptême absolu à la tête la plus forte et le baptême conditionnel à celle qui est la plus petite.

Quand une tête unique coexiste avec deux corps, le divin Carolus enseigne que l'on est en présence d'un être simple. Mais Cangiamila estime qu'il faut se tenir sur la réserve ; il rappelle le sentiment de quelques théologiens, d'après lesquels le sacrement absolu sera accordé à la tête et le restrictif à la poitrine qui ne correspond pas à la tête baptisée, attendu, disent ces théologiens, que cette poitrine pourrait bien dépendre de l'autre sujet.

Les mêmes considérations et la même manière de procéder s'appliquent aux polycéphales, monstres à têtes multiples.

Cangiamila termine par les réflexions suivantes : il ne faut, dans aucun cas, tuer un monstre, quel qu'il soit ; on doit le porter d'abord à un prêtre, qui, s'il croit être éclairé sur le fait, agira en conséquence, à moins que, jugeant qu'il en aura le temps, il ne préfère aller consulter son évêque ; s'il estime que ce monstre possède une âme raisonnable, il veillera sur son éducation.

Par deux fois, dit notre auteur, il m'est arrivé d'apprendre qu'on venait de tuer des monstres sans qu'on ait même songé à les baptiser !

LETTRE SUR UNE LACUNE

Vous me proposez d'écrire quelques pages concernant *Guerre et Paix.* C'est, je le sens bien, une de ces choses, un de ces livres que notre cadavre nous reprochera peut-être d'avoir ignorés. (Avec Venise, le cinéma en relief, la vie en usine, l'avion à réaction.) Car je n'ai pas lu *Guerre et Paix.* J'ai le nez fourré dans les livres depuis des années ; je crois même ne pas y avoir failli un seul jour, et mes débuts sont lointains. Mais quelle lacune ! Comment l'expliquer ? Je connais un peu Tolstoï. J'aime sa grande barbe, ses yeux farouches, sa façon sauvage de respirer les fleurs, ou les êtres, ses tourments d'homme hanté, marqué, et cette mort qu'il se paya dans la petite gare célèbre. J'aime la vodka, si elle est authentique, et, quand je rencontre un Russe, pourvu qu'il n'ait pas une coquetterie dans l'âme, je ne le lâche plus et le prie de parler dans sa langue natale. Je ne comprends évidemment rien, mais je sais pourquoi, sensation que je suis loin d'éprouver avec mes compatriotes. Je me grise dans le roulis de ce langage qui brasse des jouets d'enfant, des violons mal accordés et des hoquets d'ogre. J'aime entendre parler de Moscou, de Saint-Pétersbourg, de préférence par un artiste, des grands parcs que la salve du printemps fait exploser et que je peuple à mon gré d'Anna Karénine, de jeunes filles aux robes flottantes, aux yeux bleu fou. Je suis un rien romantique, comme vous voyez, et sans doute serais-je déçu si j'allais faire un tour, *mon* tour, du côté de la Volga. Mais ce n'est pas pour demain.

Tout cela — non ? — et bien d'autres merveilles m'attendent, je le sais, dans le gros volume (qui coûte cher). J'ai hâte de connaître le grand moment du prince André, ce regard et cette sublime solitude. Là, j'ai la certitude d'être

comblé. J'ai hâte, mais je ne presse pas. Puisqu'*il ne faut pas mourir avant*, c'est autant de gagné. Puis il y a ce qu'on appelle la vie, qui résiste mal à nos rêves et meurt d'inanition chaque fois qu'on la supplie de ne pas faire défaut, l'affaire étant d'importance. J'aurais besoin d'un siècle ou deux de repos pour lui lancer dans les béquilles mes chevaux de course qui piaffent d'impatience et que je retiens sottement, sans me douter — je fais semblant — qu'ils n'auront bientôt plus que mon âge et me feront regretter ce temps réservé, ce rejet au plus tard, comme si l'éternité n'était pas pour les autres.

A la vérité, et pour être sérieux, ce qui me manque, c'est un boy. Qui vivrait à ma place. Qui ferait *cela* pour moi. Se lèverait le matin, enfilerait mes chaussettes, le reste, se raserait ma barbe, saluerait mes propriétaires avec l'intonation du jour, donnerait mon cœur à la voisine, rendrait visite à mes amis, recevrait mes lettres, y répondrait. Personne ne se douterait du subterfuge. Parfois même, pour m'amuser un brin, je l'accompagnerais, me cacherais dans un coin, me verrais sourire, acquiescer, rougir, remercier, avaler ma glotte ; et même souffrir. Remarquez, ce boy existe. Seulement, nous ne nous quittons pas. Plus par malice que par amour. Non, pas moyen de l'envoyer promener. J'ai beau secouer le sac, courir vite, m'arrêter brusquement, faire comme si je ne le connaissais pas, peine perdue ! (Ne parlons pas des voyages.) Il lui arrive même de se multiplier. Certains jours, on ne s'entend plus. Tout le monde parle en même temps. Moi, je bafouille, à cause du bruit. Les uns jouent à saute-mouton sur ma langue, les autres hurlent dans leur berceau. Je ne sais plus où me mettre. Quel chahut ! On me trouve tout drôle, mais comment dire que je n'y suis pour rien, que c'est un malentendu, qu'il ne faut pas m'en vouloir. Parfois je ris et, tout à coup, mon rire se transforme en rictus. On m'a tiré dessus. D'autres fois je pleure, et mes larmes se crocodilisent à mi-chemin. Pourtant, je fais ce que je peux pour être sincère, mais c'est bien difficile de l'être jusqu'au bout. Enfin, j'ai mes petites vengeances. Je leur fais lire le journal, par exemple ; ou les romans qui paraissent. Je fends le sac à l'endroit choisi pour la circonstance. Un de

leurs yeux s'y coince aussitôt, et c'est ainsi qu'il m'arrive de regarder un spectacle avec mon pied, ou de parcourir un recueil de poèmes révolutionnaires avec mon ventre... J'allais oublier le plus important : ils rêvent et sont naturellement somnambules. Ils prennent le sommet de mon crâne pour un toit et poussent des cris horribles en injuriant la lune. Quelle gêne !

Bref, très rarement, je me sens *seul*, tout le monde s'intéressant à la même chose. Rassemblés, collés les uns aux autres, ne faisant plus qu'un, tant leur attention est vivace, ils empruntent mes yeux, mon cœur ; ils se donnent ou abdiquent en ma faveur. J'ai alors l'impression d'être vidé et très proche de l'envol ; celle, délicieuse, d'être en prison. Mais le moindre geste, et patatras, toute la ribambelle dégringole. La vie reprend. La foire. Voir ci-dessus.

Malgré tout, j'espère. Je sais, par expérience, qu'il est à peu près impossible de se mettre en prison tout seul. On n'est pas capable de ça. Ou c'est pour mobiliser tous les dieux de la création. Mais j'espère, en vue de cette enivrante lecture, à haute voix, la famille au complet, sans un seul risque de dérangement, y être flanqué un jour pour tous. Quand, où, et par quelle ruse, ne m'en demandez pas trop. L'occasion fera le larron. A force d'avoir envie de tuer mon semblable, je finirai bien par l'estropier. J'aimerais que ce fût sans trop le vouloir, par distraction, non du tout par haine ou agressivité, ce qui pourrait me donner des remords et gênerait ma lecture.

Vous voyez bien que je ne suis pas mûr. Mais vous pouvez me faire confiance. Et soyez sans crainte quand on se verra ; vous n'êtes pas sur la liste.

GEORGES PERROS

SANDOKAN

Non, il ne fallait pas livrer Sandokan à la nature. Maintenant je savais que la nature tendait à faire de tous les vivants des cadavres, des choses puantes, pourrissantes. « Que ta volonté soit faite... » Sans doute, sans doute, mais pas avant d'avoir essayé, jusqu'à mon dernier souffle, de donner sa chance à la mienne. Sandokan avait toujours étonné tout le monde. Petit, il était si petit que sa mère elle-même semblait ne pas le croire viable : elle l'oubliait au profit de sa sœur (plus tard une grasse matrone que suralimentait aussi sa mère d'adoption, l'épicière du village voisin). Puis il s'était mis à grandir brusquement. Il devint si vigoureux qu'il faisait la loi à plus d'une lieue à la ronde. C'est le seul matou à qui j'aie vu ce pelage authentiquement tigré : non pas tacheté, mais rayé brun sur jaune, un beau jaune mat qui le rendait invisible parmi les fougères sèches de l'automne. Très jeune, il prit goût au vagabondage ; il avait à peine un an quand il fit une première fugue de plus d'un mois. Je n'avais pas eu le temps de m'attacher à lui encore et je me consolai assez vite. Quand il reparut, nous fîmes connaissance pour de bon. Il était plus beau, plus affectueux, plus fort que tous mes autres amis félins. Au fond, je lui avais toujours fait confiance, malgré les suppositions de ma mère : « Il est devenu sauvage, va. Je t'ai toujours dit que, quand ils sont grands, ils ont du sang de fauve et qu'ils deviennent tout à fait sauvages. » J'avais en lui une confiance quasi superstitieuse ; je croyais à sa vie autant qu'à la mienne, il me semblait que rien ne pourrait jamais la détruire. Il me manifestait sa gratitude avec délicatesse et constance. Et d'abord, le matin, il mangeait une part notable de ma soupe au lait ; je lui versais cuillerée après

cuillerée dans une petite anfractuosité du pavage de la cuisine. Protégé par le pied de la table contre les regards des hommes qui allaient et venaient dans la cour, Sandokan lapait activement le lait et le pain trempé. Quand je rentrais de l'école, il m'attendait à plus de cinq cents mètres de la maison. Comme je franchissais la palissade du pré, au moment précis où mes deux pieds frappaient le sol, j'entendais Sandokan m'appeler d'une voix timide et douce comme celle d'une fille. Il sortait du fourré, très lentement d'abord, en prenant le temps, çà et là, de flairer quelque brindille ou de frotter sa joue velue contre une tige de fougère, puis il s'élançait et, sans effort, sautait contre ma poitrine. Ses deux grosses pattes connaissaient leur place exacte, de chaque côté de mon cou, sur les revers de ma veste, là où il y avait assez d'épaisseur pour ses griffes. Il se laissait porter un moment, tantôt me frôlant le menton de ses favoris veloutés, tantôt se rengorgeant comme pour me permettre de l'admirer à loisir. Son visage d'ogre-jouet était à peu près aussi large que le mien. Puis il m'accompagnait pas à pas, répondant à mes questions de politesse par des miaulements à peine moins brefs, et très expressifs. Quand j'annonçais tristement que j'avais beaucoup de travail, il me comprenait très bien. Laissant pendre sa tête très bas, comme les tigres altérés à la recherche d'une source, il semblait compter les pas qu'il alignait sagement le long du sentier. Au contraire, si je lui annonçais qu'il n'y avait pas de devoirs, il devenait aussitôt vif et facétieux comme un vent fou ; il guettait des proies imaginaires, jarrets tremblants, échine ondulante, puis s'abattait sur elles, les poursuivait plus loin, tournoyait ventre à terre, dans un cercle de plus en plus étroit, pourchassait les papillons en levant si haut le nez qu'il se cognait le poitrail dans les monticules qu'il ne voyait pas. Cette joie, allumée à la mienne, flambait si superbement que les mornes heures d'école descendaient sur-le-champ au pays de la mémoire souterraine. Sandokan avait maintenant un peu plus de trois ans. Il avait si souvent disparu et reparu que ses absences ne m'inquiétaient plus. Seulement, la dernière fois, il était revenu en boitant bizarrement : on eût dit qu'il allait, à chaque pas, piquer du nez. Il ne pouvait plus

s'appuyer sur sa patte gauche. Tout le monde avait reconnu, un peu au-dessus du coude, les trous creusés par les dents d'un piège à loups. « Heureusement, disait ma mère, qu'il a sa bonne figure pour lui. Et puis il n'est pas bête : il aura été assez malin pour ne pas mordre celui qui le détachait. S'il avait fait le méchant, il n'y avait plus qu'à l'abattre. » Je félicitais Sandokan ; il ronronnait très fort et se plaignait à peine, d'une toute petite voix de nouveau-né, quand je mettais la patte malade dans une fausse position. Alors on avait encore essayé de me consoler en parlant de la bonne nature. Tout irait bien, il guérirait tout seul, rien de tel que la langue des bêtes, pour nettoyer leurs blessures et pour les cicatriser. « Est-ce que tu le vois souvent se lécher ? Oui. D'ailleurs, moi aussi je l'ai vu se lécher. Donc tout va bien. Il n'y a plus à s'inquiéter pour lui. La nature fera le reste. La nature, tu comprends, c'est ce qu'il y a de plus sûr. Rien de meilleur au monde, on n'a jamais trouvé mieux. » Et la Nature a bien fait les choses : en peu de jours, la patte s'est mise à pourrir et à dégager une odeur qui faisait fuir jusqu'aux mouches ordinaires. Seules les grosses bleues au ventre poilu s'approchaient de Sandokan. Dès qu'il dormait, elles s'assemblaient pour sucer les humeurs jaunâtres qui suintaient de la pauvre patte. Je n'osais pas y toucher. Moins à cause de l'odeur que par peur de me contaminer à ces suintements visqueux. Je fis plus de trois kilomètres, à travers bois et en courant, pour aller en cachette consulter le vétérinaire de La Prade, M. Peyroux, dont on disait qu'il était le plus fort du département, un jour qu'il soignait un cheval au bourg. Il se mit à rire, sans méchanceté d'ailleurs, et me conseilla de laisser mourir le chat en paix : « Une bête infirme, mon petit gars, c'est ce qu'il y a de plus triste au monde. Ça n'a pas les moyens, comme nous, de se raconter des histoires. Et puis les autres bêtes n'ont pas appris la pitié. » Je ne m'en allai pas tout de suite, car je voyais bien qu'il n'était pas indifférent, malgré sa grosse figure carrée de brute. Il n'avait pas tout dit, il voulait d'abord voir si j'allais me résigner vite. Comme je restais planté devant lui, les sourcils froncés et le regard collé au sol, il me posa la main sur la nuque et ajouta : « Il faudrait me l'apporter

chez moi, pour que je l'opère. Si tu peux, ça ne te coûtera pas un sou... D'ici là, nourris-le aussi bien que tu pourras. Attends... » Il alla vers le coffre de sa voiture, fouilla un moment parmi ses drogues, puis me tendit une petite boîte. « Tiens ! saupoudre la plaie avec ça trois ou quatre fois par jour ; c'est tout ce que tu peux faire. » Je savais que je ne pourrais transporter Sandokan à La Prade, à plus de vingt kilomètres. D'ailleurs la saison des foins commençait ; dès mon retour de l'école, il fallait aider à râteler, derrière les charrettes ou autour des barges. Je mettais de la poudre de M. Peyroux sur la plaie chaque fois que j'avais le temps de m'approcher de Sandokan. Il se laissait faire avec une bonne volonté qui me faisait venir les larmes aux yeux. Mais il gardait l'air triste. Il plantait dans mes yeux son beau regard loyal et il ronronnait. Quand ses yeux s'abaissaient vers sa patte informe, pareille à une guenille, le ronronnement s'éteignait, pour reprendre dès que son regard revenait vers le mien. C'était un ronron de pur courage, à la fois réconfortant et angoissant comme le sourire des malades en grand péril. Il maigrit, devint rêche et malpropre : je crus qu'il allait mourir. Puis la chance tourna ; très vite son poil redevint lisse et je m'aperçus que sa patte se desséchait, juste au-dessous de l'endroit où s'étaient enfoncées les dents du piège à loups. Au-dessus, la chair formait de gros bourrelets d'un rose rassurant. La puanteur diminua, et Sandokan, vers la fin de l'été, ne traînait plus qu'un squelette de patte mal recouvert d'une peau brunâtre d'où les poils se détachaient par touffes. Je décidai de le débarrasser de cette répugnante entrave. La scie eût fait un travail propre, mais, sans aide, il ne fallait pas y songer. Alors, la hache...

La première fois que j'empoignai celle, court emmanchée et bien aiguisée, dont je me servais tous les jours pour casser le petit bois de maman, en me disant que j'allais trancher l'os de Sandokan comme une simple branche, un tel tremblement me prit que je la laissai tomber sur mes socques, où cela fit une petite entaille, juste à côté de la ferrure. Je résolus de m'exercer à chaque heure du jour et j'appelai à mon secours le souvenir de la nuit où j'avais appris à traquer la

panique au fond de mes veines. Je n'entrepris de persuader Sandokan qu'après que j'eus acquis la dextérité nécessaire pour trancher d'un seul coup ma branche épaisse d'un bon pouce à moins de trois millimètres de la marque fixée. Ceci, bien entendu, en imaginant que la marque délimitait exactement la chair saine de la chair morte. Il fallut à Sandokan à peu près le même temps qu'à moi pour comprendre : une dizaine de jours. Au début, il se boulait, rigide, dense, parcouru de vibrations électriques, levait vers moi des yeux presque noirs, qui ne me voyaient pas, qui reflétaient soudain la nuit de plusieurs millénaires de méfiance envers l'homme. Il n'était plus avec moi, il n'était plus qu'une petite brute, un descendant des félins énormes et imbéciles de la préhistoire, il paraissait presque aussi buté que son cousin attardé le tigre. Quand je le posais sur le billot à trois pieds installé par le Vieux, beaucoup plus commode, il faut en convenir, que les simples bûches habituellement employées pour couper le bois, il couchait les oreilles et feulait longuement. Le contact de mes mains, pourtant, gardait un pouvoir apaisant : la mémoire de la peau était, chez lui, de beaucoup la plus résistante. Mais, toujours, il levait vers moi ce regard de nuit, le regard de l'épouvante primordiale ; je voyais ses canines aiguës s'avancer vers mes mains par saccades, cependant que de sa gorge serrée sortait un miaulement étranglé, irrépressible. Parfois le miaulement se cassait net, ainsi qu'une corde trop tendue, et il fallait lâcher prise. En l'ami Sand comme en moi-même, je dus lutter patiemment, progresser fibre par fibre. Je traquai la peur dans son sang comme j'avais vu ma mère, du temps qu'il était moins gros qu'une pelote de laine, traquer ses puces à travers sa fourrure. Je considérai qu'il était prêt le soir où il cessa de trembler. Il n'était pas beau à voir : abandonné comme une loque en travers de la grosse souche toute crevassée et tailladée, il poussait de faibles miaulements, si humains qu'ils me fendaient le cœur ; son regard, plus du tout sauvage, m'implorait. Ce fut plus fort que moi, je le laissai partir une fois encore, non sans l'avoir fixé gravement, les yeux dans les yeux, un doigt levé, en disant : « Demain. » Et le lendemain, malgré l'anxiété qui m'avait fait venir, dans la

nuit, un bouton de fièvre sur la lèvre, je ne reculai pas. Si j'avais reculé encore, j'aurais reculé toujours : c'eût été la plongée dans l'abjection irrémédiable.

Quand je posai Sand sur le billot, je me sentais fade et informe. Au-dedans de moi, il n'y avait plus qu'un gros sac de sciure ; si j'avais éternué, une épaisse poussière blanche me serait sortie par les trous du nez, je me serais lentement vidé, affaissé sur place. Mais je me gardai bien d'éternuer. Je constatai que mes mains tremblaient, mais pas beaucoup plus que d'habitude. Cela ne m'inquiéta pas, car j'avais regardé travailler le forgeron, un homme très adroit. Il tremblait bien davantage et, cependant, il appliquait ses coups de marteau avec une précision miraculeuse, « à un quart de poil près », assurait-il. Mon père aussi tremblait quand il tirait les lièvres, et il ne les manquait presque jamais. Je caressai Sand machinalement, environ une minute. Je voyais qu'il souffrait, mais je ne pouvais pas aller plus vite. Il me fallait du temps, pour faire le plein. Fermant les yeux, je revins sur la branche de cerisier, au clair de lune ; je passai une fois, deux fois sur la branche. Allais-je y passer une troisième fois ? Non, ça pressait, maintenant. En toute hâte, dans un désordre qui n'était pas vrai, que je simulais, mais sans pouvoir m'en empêcher, je saisis la hache. Je l'avais attrapée maladroitement, trop près du fer, mais je n'avais pas le temps de changer la position de ma main. Pas le temps du tout, il ne me restait pas un dixième de seconde. Tchoc !... La hache s'était plantée dans le billot très profondément, et Sand avait disparu. J'avais un peu de sang sur ma main gauche, que je contemplais avec un sourire satisfait. Un sourire joyeux, stupidement joyeux, presque béat. J'essayai d'arracher la hache et je n'y parvins pas : elle s'était enfoncée d'au moins trois centimètres. Je constatai que le sang n'était pas à moi. Pourtant j'avais nettement senti le contact à la fois brûlant et froid de l'acier. Mais ce sang était celui de Sand. Je m'éloignai de quelques pas et je me rendis compte enfin que j'agissais d'une manière absolument idiote. Vite, je revins et regardai à côté du billot. La patte morte y était bien. Je la pris et allai l'enfouir

sous le buis. Quand je retrouvai Sand, je constatai que les deux os avaient été touchés si près du bourrelet de la cicatrice rose que tout le monde croirait qu'on les avait sciés. On le crut, d'ailleurs, et je laissai croire. « C'est le vétérinaire, hein ! qui a fait ça, dit mon frère aîné. Si cette grosse andouille veut travailler à l'œil, ça le regarde, mais il ne fera pas long feu dans le pays. » Il ne se trompait pas entièrement : le vétérinaire ne tarda pas à s'en aller. Mais Sand vécut très longtemps, peu m'importait le reste. Sans lui, je n'aurais peut-être jamais appris à tuer convenablement. Quand il étouffait un moineau, une souris ou une mésange, d'un seul coup de mâchoire, sans hésitation comme sans raffinement, son visage, malgré les rayures noires sur fond doré qui prêtaient à erreur, ne ressemblait plus du tout à celui d'un tigre en miniature. C'était un visage étrangement humain, au contraire, qui exprimait une sagesse consciencieuse, peut-être même résignée. Cette gravité me paraissait infiniment préférable au sifflotement allègre du charcutier Grabaud en train de saigner son cochon, et même au « Il faut bien vivre » de l'abbé Corre, le jour où il avait été interrompu, au milieu d'une phrase des plus sirupeuses, par le hurlement d'agonie du lapin dont l'*excellente* mère Antoinette allait lui faire un *excellent* civet. (Il parlait toujours au superlatif, cet abbé.)

GEORGES MAGNANE

TEXTES

LE MISTÈRE DE LA CHANANÉE

(Poésie absurde et démonomanie.)

Nous nous sommes déjà efforcé d'attirer l'attention des curieux sur l'engouement que les poètes français du XIIIe, du XIVe et du XVe siècle manifestent pour certains jeux collectifs au cours desquels, observant des règles métriques sévères, ils improvisent de scandaleux poèmes absurdes, ou *fatras*, délivrant ainsi les sentiments rebelles qu'ils oppriment d'ordinaire avec obstination (cf. *Le Trésor des Fatras*, Cahiers de la Pléiade, fas. XI et XII, Paris, 1950-1951).

Or, au XVe siècle, un personnage considérable, qui veilla sans doute sur la santé fragile du Dauphin, fils de Charles VIII, un docteur régent de l'Université et Commune d'Angers, dont il ordonna les somptueuses fêtes, le médecin Jehan Michel († 17 janvier 1502) s'avise des analogies incontestables que présentent ces strophes, obtenues par un consentement volontaire aux automatismes de la pensée, et les divagations verbales auxquelles s'abandonnent avec une terrifiante volubilité les possédés du démon. Fort de sa double expérience d'archiatre patenté et de rhétoriqueur habile, il s'amuse à donner au rôle de la Démoniaque Chananéenne, suite de pitreries dont se réjouissaient les naïfs spectateurs des *Passions*, l'éminente valeur d'une démonstration clinique. Il laisse jaillir de sa bouche inconsciente des paroles semblables à celles que, pour leur bref plaisir, inventent les *fatrassiers*, mais tandis que ceux-ci interrompent bientôt un divertissement capable d'aggraver

les maux qu'il paraît alléger, la Démoniaque Chananéenne se répand en discours obscènes, cocasses, mélancoliques.

Leur longueur, savamment mesurée, permet à Jehan Michel de rendre sensible à l'auditeur le retour choquant et la valeur poétique des obsessions irrépressibles. La conformité de son propos et de certaines spéculations ou simulations surréalistes est saisissante.

Suivant l'admirable texte du *Mistère de la Passion de Jesus-Christ par Personnages*, publié en 1490 par Antoine Vérard (vélin orné de miniatures), nous rééditons quelques fragments du *Mistère de la Chananée et de sa Fille Démonacle.* Nous respectons leur savoureuse orthographe. Nous les éclairons de quelques courtes translations. Nous sommes sûr que leur modernité excitera la surprise et l'intérêt des amateurs.

ALBERT-MARIE SCHMIDT

ICY COMMENCE LE MISTÈRE DE LA CHANANÉE ET DE SA FILLE DÉMONACLE

LA FILLE DE LA CHANANÉE

Je voy tous les dyables en l'air
plus espès que tropeaux de mouches
qui vont faire leurs escharmouches
avecques ung tas de sorcières
et ont pleines leurs gibecières
de gros tysons et de charbons
pour faire rostir les jambons
à ung tas de larrons pendus
qui se sont n'a guères rendus
tous ensemble soubz ung gibet...
Mais je demandé ung colibet
que tout le monde ne scet pas :
quant ung cheval a le lampas [1]

1. Tumeur inflammatoire de la bouche.

et il ne veult menger de paille,
pour garder qu'il ne s'entretaille
que luy fault-il mettre aux oreilles ?
Prenés du sang de trois corneilles
et la fiente d'un coquu
et puis luy soufflés tout au cu
et vous luy donrés appétit;
et s'il y en a trop petit,
prenés du lait d'une nonnain
autant que pourroit à la main
et luy en jectés à la gorge:
il mengera ung septier d'orge
pour ung cop avant qu'il soit soûl !
Le diable me tient par le co(u)l !
Haro Satan et Lucifer !
Haro ! tous les dyables d'enfer
venés ! m'aydés à ce besoing !
Je luy donray tel coup de poing
que je luy rompray la cruelle !
Nous aurons la lune nouvelle
mais que [1] *les fèves soyent en fleur*
et ne fault qu'ung boesseau de fleur [2]
avecques ung peu de vin aigre
pour faire vécir [3] *le plus aigre*
que jamais sariés sentir,
puis sans veoir et sans repentir
se laisser tumber cul à terre,
car il est aussi cler que verre
qu'on n'a pas fait quant on commence.

LA CHAMBRIÈRE

Vécy piteuse contenance
pour une fille de jeune eage:

1. Pourvu que...
2. De farine.
3. Lâcher une vesse.

tant plus vit et plus fort enrage
sans avoir heure de repos !

LA FILLE

Prenés l'ance de deux vieux potz
avecques du poil de regnart
et puis me touzés[1] *ung vielart*
quand vous irés à la pipée :
vous en ferés saulse rapée
plus aigre que vesse de lou !

LA CHAMBRIÈRE

Hée Dieu puissant !

LA FILLE

Bou, bou, bou !
Vielle putain, vielle prestresse,
tu las bien secousse[2] *la fesse :*
le grant dyable me l'a bien dit !
Les gens d'armes ont sauf-conduit
pour aller descouvrir l'embuche.
Vélà ung sorcier qui me huche[3]
pour aller fait l'avant-garde
au près d'un moulin à monstarde[4]
si plein qu'à peine qu'il ne crève.
Noël, noël, vécy la fève
dedens la corne d'une chièvre !
Que de senglente forte fièvre
soyés-vous trèstous[5] *espousés !*

. . . .

Je vous diray bien autre chose :
j'ay veu Lucifer et Sathan

1. Tondez.
2. Secouée.
3. Appelle.
4. Moutarde.
5. Superlatif de tous.

chevaucher ung moulin à tan
pour leur aguiser l'appétit
et ne s'en fault que bien petit
que ne les prinsse par la quoue,
mais ilz firent si laide moue
que je ne leur ozay toucher...
à mettre dessus ces cafars !
J'ay veu voler quatre regnars
avecques troys cornilles bures [1]
qui aloient à leurs avantures
tout droit au royaume d'Egipte
pour confesser ung viel hermite
qui ne vouloit menger de paille.

LA CHAMBRIÈRE

Hée Dieu, que son cerveau travaille !
que son entendement se trouble !
De jour en jour sa peine double ;
son esprit labeure et combat,
et son pauvre cœur se débat
et se débrise nuit et jour.
Jamais n'a repos ne [2] *séjour.*
Sans cesser est en ce tourment
et m'esbahy toute comment
elle vit.

LA FILLE

Paix, vielle paillarde !
Que l'ardant feu d'enfer vous arde !
Me cuidés-vous tenir en mue [3] *?*

LA CHAMBRIÈRE

Ha vrayment vous serés batue,
ou vous vous tairés ceste foys !

1. Sombres.
2. Ni.
3. Cage.

LA FILLE

A l'aide! à l'ayde! elle me tue!

LA CHAMBRIÈRE

Ha vraiment vous serés batue!

(Percutit [1].)

LA FILLE

Va paillarde! le cul te sue:
Tu y a mis la fleur des poys.

LA CHAMBRIÈRE

Ha vrayment vous serés batue
Ou vous vous tairés ceste fois!

(Percutit.)

LA FILLE

Remués tost les contrepois:
haro! faictes haster l'orloge!
Le diable me tient à la gorge:
A l'aide! à l'aide, bonnes gens!
Je luy tiens la pate ob [2] les dents:
il n'a garde de m'atraper.

LA CHANANÉE SIROPHÉNISSE

Or ne peult ma fille eschaper
que le diable qui la possède
ne la suffoque sans remède
et que l'âme ne soit perdue
si Dieu de sa grâce pourveue
ne supplye [3] le résidu.

LA CHAMBRIÈRE

Ma maistresse, j'ay entendu
que le prophète d'Israël,

1. Elle la frappe.
2. Avec.
3. Amender, soutenir, secourir.

Jésus, qui est si solempnel
et qui a si grande puissance,
est venu sans point de doubtance
visiter cette nacion:
et, s'il prenoit compassion
de la fille, je suis certaine
qu'il la gariroit toute saine
de sa seulle digne parolle.

LA CHANANÉE SIROPHÉNISSE

Sa puissance et son regnon [1] *volle*
par toute la terre d'Asye,
et est si plein de courtoysie
que je croy, si je le requiers,
qu'il nous aydera voulentiers
et qu'il aura de nous mercy:
pour ce, vous, demourrés icy,
et j'en voys faire diligence.

LA FILLE

Diables, mettés-vous en deffence:
mon verscoquin me veult combatre,
mais nous y jouron contre quatre
chasse-courant et l'œil bendé,
car quant on a bien gourmandé [2]
on s'en treuve meilleure alaine
et si [3] *voit-on bien à la laine*
si le belier est bien touzé [4].
Je voy le grant diable houzé [5]
avecques tous ses diableteaux
enveloppés de grans manteaux

1. Renom.
2. Bâfré avec friandise.
3. Aussi.
4. Tondu.
5. Botté.

à tout[1] *leurs vielles hallebardes !*
et ont chacun quatre bombardes
pendus au cul pour desloger
tous ceulx qui ne veullent bouger
d'environ le cul de leurs femmes.
Or je vous demande, mes dames,
qui vous coucheroit sur un banc
seroit-ce tout ung, bis ou blanc,
mais qu'[2] *on vous serrast près de l'aine*
deux ou trois picotins d'avaine
pour repaistre vostre grobis[3] *?*
Bien bien proficiat vobis !
C'est bon mestier quant on s'en vit.

. . . .

LA FILLE
(après sa délivrance par Jésus)

O haute et divine clémence
qui toutes les choses créas,
ô Jésus, j'ay ferme créance
que tu es le vray Messias
qui de ta grâce et mercy as
gari ta povre créature
et jamais ne renoncias
grâce aux humbles de pensée pure !

ASTAROTH

En douleur et en grefve ardure,
plus ardant que l'embrasé fer,
je m'en voys plonger en enfer
au parfond puis, sans dire mot.

1. Munis de.
2. Pourvu que.
3. Chat gonflant sa fourrure.

LUCIFER

Ha, vil et puant Astaroth,
que, senglant dyable, te ramaine ?

ASTAROTH

Je crève de rage et de paine,
car Jésus, qui règne sur terre,
nous maine la plus dure guerre
qu'onques fist homme en ce parti :
j'avoie mon estat departi
et prins ma peine et mon tourment
à travaillier incessamment
une fille de Chananée,
mais malgré ma rage damnée
Jésus m'en a fait desloger.

LUCIFER

Portés rostir ce messaigier
qui telles nouvelles aporte !
Bastés ! frappés ! trainés de sorte[1]
par tous nos brasiers infernaulx !

BELZÉBUTH

Oncques dyable n'eut tant de maulx
en nostre chaos infernal
qu'on luy ferons souffrir de mal
puis qu'il nous est habandonné.

ASTAROTH

Je suis de rage forcené.
Je vys en despit éternel.
Mauldit soit mon estre immortel
puis qu'il fault que tant de mal souffre !

1. A la file.

NATHAN

En nostre vil et puant gouffre
sur feu vif le ferons rostir
tant qu'il ne scaura resortir
sans hurler de rage enragée.

JÉSUS

Frères, retournons en Judée,
car il est désormains saison
de donner pleine garison
à plusieurs qui sont là posés,
travaillés et mal disposés
tant de l'âme comme du corps.

S. ANDRÉ

Nous sommes de tous bons acors
sans vouloir jamais dissentir
à vostre gré.

S. PHILIPPE

S'il fault partir,
il est temps de prendre l'adresse.

(Icy retourne Jésus en Hiérusalem.)

(EXPLICIT MINISTERIUM.)

Or me fault-il aler coucher
pour passer ma melencolie.

LA CHAMBRIÈRE

Vécy piteuse maladie
où il n'y a point de rem(o)ide !

LA FILLE

La diable me pisse si roide
contre le visaige à ceste heure
qu'il le m'a fait plus noir que meure [1]*:*

1. Une mûre.

j'en ay la gorge toute amère.
Qu'en dépit de sa pute mère,
de Dieu, du dyable et de la loy,
diables, diables, emportés-moy !
Sathan, Cerberus, Astaroth,
venez-moy quérir tost, tost, tost !
Je me donne à vous corps et âme.

LA CHAMBRIÈRE

Ha, vous cesserez ceste game
ou il y aura beau débat :
paix, paix, paix, paix !

(Percutit.)

LA FILLE

Elle me bat !
Au murtre ! Haro Lucifer !
Venez-moy trainer en enfer,
tous les diables ! Haro, j'enrage !

. . . .

Meslez métridac[1] *et formage*
et portez tout à la cuisine
pour faire saulce caméline[2].

1. Contre-poison inventé par Mithridate.
2. Brune et épicée.

Imp. CRÉTÉ, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 4205 - Dépôt légal : 2e trim. 1954.
Imprimé en France - Rédacteurs en chef : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE

NOUVELLE

REVUE FRANÇAISE



LA MÉTAMORPHOSE DES DIEUX

... On sait que l'allongement des statues romanes se retrouve dans les bronzes des Weï, dans les bas-reliefs sculptés à flanc de montagne depuis l'Afghanistan jusqu'au Pacifique. Les temples de la Route de la Soie ne sont pas des édifices, mais des grottes ; et le style de la sculpture s'y accorde si bien à la montagne, que les labyrinthes abandonnés du Gobi, comme les grottes-musées de Yun-Kang, imposent aux Occidentaux une présence religieuse. Le mot architecture nous suggère





GROTTES DE YUN-KANG (CHINE) — V^e^-VIe S. AP. J.-C.

les façades et des monuments dégagés comme les statues
ur les places antiques, sans doute parce que les colonnes
t le fronton grecs nous sont aussi familiers que nos rues.
Les cathédrales étaient loin d'être dégagées ; leur façade
'avait pas la prééminence que nous lui avons donnée,
t que l'Inde ignore encore. Même l'Occident a connu
architecture du vide, celle dont l'objet, durant des
nillénaires, fut moins de construire des maisons divines
ue de créer des lieux sacrés, de capter le mystère et

d'y plonger l'homme, soit en dressant le piédestal cyclopéen qui l'enveloppe d'étoiles, soit en creusant le sanctuaire qui l'enveloppe de nuit hantée. Car lorsque les dieux habitent le sanctuaire, façade et sculpture naissent ensemble de lui, selon un même style, et de la même vénération tâtonnante...

Peut-être l'aptitude de certaines figures à diviniser l'espace n'est-elle proclamée en aucun lieu avec plus de force qu'à Gizeh, où quelques-unes des plus anciennes se sont attaquées à l'immensité. Il suffit de les regarder à contre-sens pour qu'elles deviennent illisibles, pour que le sphinx ne soit plus qu'un gigantesque porte-couteau ; la photographie n'en a pas transmis l'accent, car il est difficile de les photographier à l'heure où elles prennent leur pleine signification. Mais lorsque, venant du village et non de la route, on voit la nuit s'abaisser derrière elles, elles retrouvent le grand chuchotement de soie par lequel le désert répond à l'immémoriale prosternation de l'Orient. Les ruines du Temple Privé dressent au premier plan les découpures déjà noires de leur chaos ; entre elles, les murs des hommes se confondent avec les blocs de toujours dans le poudroiement du dernier soleil. On ne voit pas les pattes énormes du sphinx. Là-haut, suspendue sur les crevasses de Thébaïde, la tête surgit, sans corps, le cou remplacé par la masse rocheuse ; elle-même rocher auquel l'homme de la première civilisation a imposé son image avec un solennel orgueil. La dégradation, en poussant ces traits à la limite de l'informe, leur donne l'accent des pierres-du-diable et des montagnes sacrées ; les retombées de la coiffure encadrent comme les ailes des casques barbares la vaste face usée qu'efface encore l'approche de la nuit. Sa ruine dominatrice devient un contour d'hiéroglyphe, un signe trapézoïdal dans le ciel encore transparent. Le crépuscule qui noircit la grande pyramide en fait la projection de la figure perdue ; dans

l'ombre triangulaire, les ramages des derniers rayons diluent un sphinx plus grand encore. Au loin, la seconde pyramide, fermant la perspective, fait du colossal masque funèbre le gardien d'un piège dressé contre les vagues du désert et contre les ténèbres. C'est l'heure où les plus vieilles formes gouvernées raniment le lieu où les dieux parlaient, chasse l'informe immensité, et ordonne les constellations qui semblent ne sortir de la nuit que pour graviter autour d'elles.

Pourtant ni les dieux, ni le cosmos, ni la mort, ne suffisent à emplir la voix profonde qui unit le désert aux étoiles, comme ailleurs le flamboiement de la grande forêt au soleil de midi, les vallées emplies du hululement désespéré des singes à la naissance du jour, l'infini des moissons chinoises à la sérénité du ciel, les étroites cavernes périgordiennes aux profondeurs de la terre. La puissance apparue ici dans sa pureté désertique reparaîtra dans toutes les civilisations anciennes, et jusqu'aux cathédrales. Qu'y a-t-il donc de commun entre la communion dont la pénombre médiévale emplit les nefs, et le sceau dont les ensembles égyptiens ont marqué l'immensité : entre toutes les formes qui captèrent leur part d'insaisissable? Elles imposent ou insinuent la présence d'un autre monde. Pas nécessairement infernal ou paradisiaque, pas seulement monde d'après la mort : un au-delà présent. Pour toutes, à des degrés divers, le réel est apparence ; et autre chose existe, qui n'est pas apparence. L'accord de l'éternelle dérive des hommes avec ce qui la gouverne ou la dépasse, leur donne leur force et leur accent : la coiffure du sphinx s'accorde aux pyramides, mais ces formes géantes montent ensemble de la petite chambre funéraire qu'elles recouvrent, du cadavre embaumé qu'elles avaient pour mission d'unir à l'éternité.

Car la sculpture égyptienne rejoint l'éternité de la mort comme celle des constellations — bien que les



RÊNÉFER - ANCIEN EMPIRE - VERS 2500 - M. DU CAIRE.

statues et les bas-reliefs de l'Ancien Empire aient dû s'accorder à la cellule obscure des mastabas, et le sphinx au désert — dès que nous écartons l'accent que le christianisme a imposé à la mort. Funéraire, l'art égyptien est rarement funèbre : il n'a ni squelettes ni transis. Mais depuis que nous cessons de faire de ses tombeaux des sépulcres, nous tendons à en faire des maisons de campagne de l'au-delà, à voir dans les pharaons des enfants ensevelis avec leurs jouets d'or — une puérilité pathétique. Cette campagne est l'éternité : ni puérile, ni pathétique. Durée sans fin, non durée de la terre. L'art égyptien n'éternise pas ce qui est, comme tentent de le faire les bustes romains, et d'ailleurs tout portrait de pierre : par le style, il fait accéder le mort à l'éternel, comme le peintre byzantin fait accéder le vivant au sacré. Il crée les formes qui accordent celles de la terre à l'insaisissable du monde souterrain, de même qu'elles accordent l'homme à l'insaisissable de la vie, selon le maât, loi de l'univers : il fonde l'apparence en vérité.

Nous connaissons les civilisation mésopotamiennes plus mal que celle de l'Egypte. Sumer ne nous fait pas éprouver le sentiment que nous impose Memphis par le grand nombre d'œuvres que nous en possédons, leur ordre, leur cohérence et leur continuité. Ses ziggurat sont en poussière, son âme est semblable aux plaques d'or écrasées qui furent des fleurs tremblantes sur la coiffure de la reine Subad, dans la chambre funéraire où pourtant le départ du dernier vivant est marqué par ses pas dans l'argile. Joyaux dans une fin de préhistoire, reines qui louent sur la harpe les constellations de Chaldée entre des astrologues aux jupes de plumes, guerriers de la stèle des Vautours à travers la nuit sous l'étendard de nacre et de bitume : c'est encore l'odeur égyptienne du sable, c'est déjà l'odeur assyrienne du sang. Les figurines prédynastiques à tête de serpent



LA TÊTE DE WARKA - VERS 3000 - M. DE BAGDAD.

viennent de ténèbres plus menaçantes que les monstres lisses de l'Egypte. Du moins savons-nous, de ceux qui sculptèrent les yeux de fourmi des Fécondités, les sauvages figures d'Ashnunnak, puis l'admirable tête d'hypnose de Warka, qu'ils furent aussi de ceux dont la vocation peupla l'insaisissable. Aux animaux de la préhistoire, le dompteur de fauves sumérien, pour la



LA « GRANDE CHANTEUSE » DE MARI - IIIe MILL. - M. DE DAMAS.

première fois peut-être, a opposé un visage presque humain ; et la *Grande Chanteuse* vient du fond du temps avec son corps de Vénus des cavernes et sa tête d'oiseau hagard, son masque de sorcière dans le brouillard de *Macbeth*. Plus tard, à Lagash, un sculpteur de génie dressera l'homme en face de la confusion universelle en l'accordant au cosmos impérieux de ses astrologues.



L'ARCHITECTE AU PLAN - XXIIe S. AV. J.-C. - LOUVRE.

Chaque *Goudea* assis, bien qu'il ne décore aucune architecture, est homme-ziggurat. Ce que l'Egypte nous enseigne, lorsqu'elle tente de semblables figures. La tête égyptienne sort du bloc, comme l'homme sort du chaos. La tête sumérienne est elle-même architecture. Séparée du corps, elle le demeure ; et le corps amputé conserve tout son sens, qu'il perd en Egypte. Les mains aux doigts perpendiculaires qui blasonnent le tronc au-dessus du monumental soubassement des jambes, scellent un monde invulnérable qui n'est pas seulement celui de la terre : *l'Architecte au plan* est adorant, dieu et temple.

On peut concevoir plusieurs interprétations de ces figures, qui appartiennent à des civilisations disparues. Mais ce qu'elles nous insinuent, une civilisation survivante le crie : celle de l'Inde.

D'abord par ses échecs. Les idoles modernes qui grimacent sous les hauts cocotiers, selon une écriture où les masques cinghalais se mêlent aux figures foraines, sont aussi privées de style que de sens cosmique. Mais c'est vers les mythes où les héros caressent du vent himalayen la toison de palmes du Gange, qu'elles tendent leurs pauvres petits bras parodiques : l'art hindou implore encore les Mères d'Ellora de toute son agonie. Les pèlerinages demeurent, les minuscules dieux de cuivre brassés comme des graines dans des chaudrons rouges aux portes des temples, les camps de chariots couverts, plus grands que celui qui construisit Chartres. Chaque soir de la saison des pluies, lorsque la brume chaude monte des flaques à travers les palmes ruisselantes, le millénaire appel de la conque surgit des tours qui bleuissent ; dans les ruelles religieuses où les marchands s'éveillent sur leurs ballots d'herbes aromatiques, les hommes peints de cendre blanche sortent et les singes se couchent, comme au temps du

Ramayana. Un commerce frénétique allume toute l'électricité de l'Inde et enchevêtre les appels des klaxons dans le crépuscule pluvieux : mais ce n'est qu'un soir au siècle du déclin de l'Europe — un soir parmi tant d'autres et tant d'autres déclins — et sur son éclat de nickel comme sur le sommeil des vaches sacrées voisines, le mugissement régulier de la conque fait descendre une fois de plus la nuit védique. Le sang des sacrifices coule dans les rigoles creusées autour du linga de pierre ; la chèvre qui le sent, malgré le parfum des tubéreuses et des frangipaniers, se débat sous les figures grimaçantes ; le sanctuaire déserté du grand style tourne à l'antre, mais sa dérision nous crie encore que le génie hindou osa jadis inventer la majesté du sang.

Génie aussi présent que celui de nos cathédrales. Et que doivent à l'architecture les sanctuaires d'Ellora, surtout lorsqu'ils sont des cavernes ? Dans nombre de temples construits plus tard, la place et le sujet des sculptures seront fixés avant la construction, élevée pour elles. Même ces cavernes n'étaient pas toutes des lieux de culte. Le sculpteur frappait le roc pour peupler l'obscurité en restituant aux divinités souterraines, et d'abord à l'absolu, une ombre désinfectée de l'homme.

Car c'est bien de l'ombre que naissaient ses figures, comme celles de Sumer et du Mexique, comme celles des morts égyptiens. Non d'une façade qu'il devait orner. Cette ombre était recueillement comme la lumière était contemplation ; hantée des présences les plus hautes, dont elle appelait les formes. Certes, le sculpteur ne la peuplait pas plus par quelque inspiration que ne fit le mosaïste byzantin : si confuse que soit l'évolution de la sculpture aux Indes, le génie y est, comme partout, conquête. Mais aucune contrainte, pas même celle de la matière, ne pesait autant sur l'œuvre que cette obscurité impérieuse dans laquelle l'homme se prolongeait, s'effaçait ou se transfigurait. L'artiste







ANGKOR TOM - LE BAYON - FIN DU XIIe S. AP. J.-C.

pouvait tout faire, sauf un Çiva qui ne fût qu'un homme.

Ombre que nous n'ignorons pas tout à fait : pour le christianisme, la crypte fut, plus que les constellations, le chemin de l'infini. Et c'est bien de l'infini qu'il s'agit. Les figures nocturnes emplissaient encore ces grottes de leur sombre rayonnement, lorsque les temples qui symbolisent la Montagne Centrale de la cosmographie hindoue furent dressés jusqu'au Bayon d'Angkor où, face aux points cardinaux, les deux cents visages colossaux du roi figuré en bodhisattva dominent le puits qui unit aux mondes souterrains leur méditation ; jusqu'au promontoire du Prah Vihear dont la tour, symbole du linga royal, dresse toujours l'union des hommes et des éléments au-dessus de la forêt rendue aux troupeaux de singes des légendes épiques.



Le sanctuaire de la grotte est le cœur du temple-montagne, comme le tombeau celui de la pyramide. Quelle que soit la foi sur laquelle se fonde un art sacré, elle implique que le Vrai existe, au-delà de l'apparence. Ce sentiment, qui a dominé la plupart des civilisations, a presque toujours échappé à l'Occident moderne, qui le traduit dans le langage du réel, le sien. L'apparence n'est pas plus l'illusion qu'elle n'est le rêve : car à l'illusion s'oppose un monde concret, au rêve le monde de la veille ; alors qu'à l'apparence s'oppose ce qui est au-delà de tout concret. Et cet au-delà n'est pas seulement un concept dans lequel l'idée d'infini rejoint un absolu métaphysique ; l'Inde nous enseigne chaque jour qu'il peut être un état de conscience ; qu'au sentiment (et non à l'idée) de l'apparence, répond le sentiment de ce qui la fait apparence. Si la Mésopotamie, l'Egypte, l'Iran, en connaissent seulement ce qu'en a conservé l'Islam, il anime depuis le Mysore jusqu'au Cachemire les récits populaires, après avoir animé la prédication de Ramakrishna naguère, les *Purâna* jadis.

Dans la solitude de la forêt, l'ascète Nârada médite, le regard fixé sur une petite feuille éclatante. La feuille commence à trembler ; bientôt, le grand arbre tout entier frémit comme au passage des moussons, dans la luxuriance immobile sur le sommeil des paons : c'est Vishnou.

« — Choisis entre tes souhaits, dit le bruissement des feuilles dans le silence.

— Quel souhait formerais-je, sinon connaître le secret de ta mâyâ ?

— Soit. Mais va me chercher de l'eau ». Dans la chaleur, l'arbre flamboie.

L'ascète atteint le premier hameau, appelle. Les animaux dorment. Une jeune fille ouvre. « Sa voix

était comme un nœud d'or passé autour du cou de l'étranger » ; pourtant les occupants le traitent en familier au retour longtemps attendu. Il est des leurs depuis toujours. Il a oublié l'eau. Il épousera la fille, et chacun attendait qu'il l'épousât.

Il a épousé aussi la terre, l'écrasant soleil sur les sentiers de terre battue où passe une vache, la rizière tiède, le puits que l'on anime en marchant sur sa poutre horizontale, le crépuscule sur les toits de palmes, la flamme rose des petits feux de bouse dans la nuit. Il a connu le bourg où passe l'inépuisable route ; où sont les acrobates, l'usurier, le petit temple aux dieux enfantins. Il a découvert les bêtes et les plantes secourables, la tombée du soir sur le corps épuisé, la douce profondeur du calme après la récolte, les saisons qui reviennent comme le buffle revient du point d'eau à la fin du jour. Et le triste sourire des enfants maigres, les années de disette. Son beau-père mort, il est devenu le chef de la maison.

Une nuit de la douzième année, la terrible inondation périodique noie le bétail, emporte les habitations. Soutenant sa femme, conduisant deux de ses enfants, portant le troisième, il s'enfuit dans la coulée de la boue primordiale. L'enfant qu'il porte glisse de son épaule. Il lâche les deux autres et la femme pour le ressaisir : ils sont emportés. A peine s'est-il redressé dans la nuit qu'emplit le fracas gluant, qu'un arbre arraché l'assomme. L'épais torrent le jette sur un rocher ; lorsqu'il reprend à demi connaissance, seul l'entoure le limon calmé où dérivent des cadavres d'arbres chargés de singes... Il pleure dans le vent qui s'éloigne. « Mes enfants, mes enfants... »

« — Mon enfant, répond en écho la voix soudain solennelle du vent, où est l'eau ? J'ai attendu plus d'une demi-heure... » Il est dans la forêt au flamboiement immobile, devant le grand arbre frémissant.

LA MAHEÇAMOURTI D'ELÉPHANTA
(DÉTAIL) - ENV. VI[e] S. AP. J.-C.





LE BARABOUDOUR - JAVA - VIIIe S. AP. J.-C. - VU DU SOL.

Il existe nombre de versions de ce récit, depuis le texte du *Matsya Purâna* jusqu'aux contes de nourrices. Dans toutes, le retour au « réel » appartient lui aussi à un cycle de l'apparence, où l'affleurement du secret incommunicable ne fait que prolonger l'inondation ; où, dans d'autres légendes, la migration des fourmis donne aux dieux des leçons de néant. Vishnou même n'appartient qu'à un cycle supérieur de l'apparence... Ce n'est pas pour avoir été un rêve que la seconde existence de Nârada ne compte pas, c'est pour avoir été aussi réelle que la première. En termes occidentaux : est irréel tout ce qui est réfracté dans une conscience limitée, et d'abord soumis au temps. Est impur tout ce qui n'appartient qu'à la vie : l'Occident sait avec quels soins l'Inde se purifie de la mort, mais il a besoin d'apprendre qu'elle ne se purifie pas moins de la naissance... Toutes les civilisations qui ont éprouvé ce



LE BARABOUDOUR VU D'AVION.

sentiment l'ont tenu pour la prise de conscience de la Vérité suprême. L'art a été à son service, et ses moyens semblaient d'autant plus frêles que la dévalorisation du réel était plus grande : l'éphémère, s'il le peut, a la passion du colossal. Celle-ci prend souvent une forme subtile, dans laquelle les dimensions des monuments sont moins importantes que leur symbolisme cosmique, car aux époques de misère un petit temple peut symboliser le monde. L'ostentation est fréquente en architecture, mais le Temple du Ciel à Pékin, celui de Baraboudour à Java, ont été si bien conçus pour les dieux que nul n'en vit la perspective complète avant les premiers aviateurs : lorsque le langage des dieux est celui de l'infini, il advient que l'homme tente de leur parler en employant celui de l'univers...

Ainsi se rejoignent le recueillement du sanctuaire et la majesté de la pyramide, de la ziggurat, du temple-

montagne ; l'architecture qui donne forme à l'ombre et celle qui dresse ou déploie une image humaine du monde en face du chaos. Architectures, et non constructions : si un temple est fait pour tenir debout, il l'est aussi pour capter l'infini. La première creuse ses trous hantés devant le déferlement de la forêt indienne et l'inerte coulée jaune des fleuves de Chine, la seconde dresse au-dessus des masures d'adobes ses pyramides, au-dessus des paillotes, les tours d'Angkor-Vat et les terrasses du Baraboudour : non pas art d'orner l'habitation, mais sculpture abstraite et musique.

L'âme gothique est suggérée avec autant de profondeur par la nef de la dernière cathédrale que par le Portail Royal. Avant d'être un lieu où se célèbrent les offices, avant d'être le lieu où Dieu est présent (l'ostensoir ne présente pas moins l'hostie à l'église de la Madeleine qu'à Notre-Dame), avant même d'être un lieu de prière, la nef est un monde libéré de celui qui l'entoure. Elle secrète une obscurité religieuse qui n'est semblable à aucune autre obscurité, et toutes les représentations gothiques s'accordent à sa suggestion enveloppante, qui ne représente rien. Le sens commun soupçonne que l'art crée un autre monde, et l'appelle idéal. Ce n'est évidemment pas l'idéal que l'art oppose à l'apparence ; c'est un monde ordonné selon ses relations propres, le monde du tombeau égyptien, de la grotte hindoue et de la pénombre chrétienne — celle-ci aussi gouvernée, de la crypte à l'église romane, et de l'église romane à la cathédrale, que la sculpture depuis les premiers *Bons Pasteurs* jusqu'à Reims.

Tous les arts anciens ont créé ces espaces visités, formes inventées au même titre que celles de la musique, et moins équivoques que celles de la sculpture ou de la peinture. Ils nous révèlent ce qui fait de tout grand style une prise de l'homme sur ce qui lui échappe.

D'abord parce que ces créations fondamentales ne sont pas des objets : un palais est encore un objet. Devant elles, cesse la confusion de l'art et du possédable, de l'art et du plaisir. Qui donc, au Moyen Age, a prétendu « goûter » la nef de Bourges, les tours de Laon? La fonction de l'art qui les créa fut de susciter le sentiment tout-puissant qui introduit l'homme dans l'ordre où la *Pietà* de Villeneuve est le dernier écho de la cathédrale. Sculptée au portail ou dans la nef, ornementale ou non, la statue gothique parle ce langage de l'ombre ; et sinon, n'en parle aucun. Cette ombre attend de l'art son peuple légitime : avant d'être expressive, belle ou émouvante, une grande œuvre gothique est une œuvre qui lui appartient.

Et qui a d'abord été créée pour lui appartenir. (Parfois, pour n'appartenir qu'à elle.) Ici affleure ce qui nous fait préférer aux Vierges dorées les Vierges de pierre ; ce qui, au musée du Caire, conduit les touristes aux bijoux de Toutankhamon, et les artistes aux austères statues de l'Ancien Empire ; ce qui fait à nos yeux une œuvre d'art de toute œuvre fortement marquée par un style. Dans tous les arts que nous avons ressuscités, le style est l'accent des formes qui ont permis d'accorder la vie aux puissances qui la subordonnaient. La frontalité en Egypte, le brouillard en Chine, la multiplicité des membres aux Indes, sont des moyens, entre mille autres, d'introduire l'apparence dans le langage cohérent de la Vérité suprême. Prenons garde que celle-ci n'est ni codifiée ni codifiable. Plus elle devient rites et convention, plus on apporte aux dieux ou aux morts leur petit déjeuner, plus le style devient écriture ; mais plus elle est passionnément poursuivie, plus elle semble projeter sur l'apparence une insaisissable lumière. Savoir que notre vie est seulement celle de Nârada fait entendre le langage de Vishnou, mais ne l'enseigne pas. Or, si l'on peut concevoir pour pôles d'une méditation la

relativité de l'apparence et la poursuite de l'absolu, on ne peut les concevoir, dans une société, que liées à des formes. Il y a un style égyptien parce que la vraie vie est dans une éternité particulière ; mais la vie de chacun naît dans cette éternité exprimée par le style égyptien, car l'Egyptien conçoit d'abord le monde éternel qu'il trouve en naissant. Les rites ne suffisent pas aux religions ; la Présence de ce qui échappe à l'apparence exige le lieu sacré, la statue, la danse, le masque, la musique ou le poème : des formes. Si bien que lorsque, toute esthétique écartée, nous cherchons à savoir, devant le musée imaginaire des civilisations anciennes, primitives, voire médiévales, ce que nous appelons art, nous sommes portés à répondre : « Ce qui a créé les formes victorieuses de l'apparence. »

(A suivre) ANDRÉ MALRAUX

Toutes les indications relatives aux clichés seront données à la fin de la publication.

LE GYROPÈDE

J'ai connu un homme, appelé Mathieu, dont le métier était de courir. Il n'avait pas connu son père, parti on ne sait où. Sa mère l'avait élevé tant bien que mal, mais, l'argent manquant presque toujours, elle lui avait appris à mendier.

Mathieu était d'un caractère trop fier pour accepter sans honte une pareille expérience. Il pensait souvent à la liberté et aurait voulu suivre le même chemin que son père. Mais sa mère avait besoin d'argent, elle était maladive et commençait à se faire vieille ; Mathieu ne pouvait la laisser sans appui.

Il s'était composé une façon d'appeler la générosité des hommes, de nature à satisfaire son amour-propre. C'était un assez beau garçon. Un visage mâle et rêveur sous des cheveux noirs, de bonnes épaules, mais surtout de solide jambes, fermes et musclées, aux fines chevilles, comme celles du chevreuil. Mathieu avait résolu le problème de courir les foires et les fêtes sans tendre la main. Il parcourait au pas de course les terrasses des cafés, les cours et les enclos des auberges. Sa réputation de coureur infatigable s'était répandue dans tout le pays. On savait qu'il refusait l'aumône, mais ramassait volontiers au passage la monnaie qu'on voulait bien déposer à son intention sur les tables. Ce moyen lui réussit à merveille. Ses évolutions n'appelaient pas la pitié mais l'étonnement ; il ramassait l'argent, et sa bourse n'était jamais vide.

J'étais enfant quand je le vis un après-midi à la foire

du village. Attablés, mon père et moi, dans le jardin d'une auberge, nous écoutions les musiques et regardions se dérouler autour de nous la joie paysanne. Il faisait beau, le soleil était de la fête. Certes, ma tête devait tourner déjà du vin bu et de tout ce mouvement, lorsqu'un bruit de grelots se fit entendre, venant de la rue ; une voiture, sans doute, comme il s'en arrêtait tant. Mais les grelots ne s'arrêtaient pas. On eût dit qu'ils accompagnaient les danses, tantôt plus bruyants, tantôt adoucis, comme s'ils se cachaient derrière une haie ou un mur, pour reparaître bientôt dans toute leur sonorité. Ils venaient de pénétrer dans le jardin.

J'ouvris les yeux. Un homme vêtu d'un maillot rouge, une culotte noire, courte et serrante, autour des reins, et tête nue, se dirigeait vers nous en courant. Des sonnettes étaient attachées à ses chevilles. Ses yeux brillaient. La bouche légèrement ouverte, comme s'il riait, il se mit à tourner autour de notre table, toujours au pas de course. Cette course ressemblait au vol d'un papillon. Parfois il s'approchait d'une des tables, jusqu'à la frôler, parfois s'éloignait. On eût dit qu'il cherchait une issue. Quand il arrivait vers nous, une peur me prenait d'être touché, peut-être enlevé, par cet étrange coureur ; quand il s'éloignait, mon cœur battait de crainte de le voir disparaître. Je ne pouvais comprendre pourquoi un être humain s'évertuait à courir, un jour de fête, et dans ce costume. Il transpirait, la sueur coulait sur ses joues ; lorsqu'il passait près de nous, on entendait le bruit de sa respiration.

Tout cela fit grand effet sur moi. Mais ce qui me frappa surtout et me plongea dans une véritable stupeur, c'est l'impression qu'il donnait d'avoir toujours couru, de n'avoir jamais cessé de courir et de tourner ; il ne pouvait plus s'arrêter, il courrait et tournerait ainsi tout le reste de sa vie, avec ce bruit de grelots perpétuel qui le faisait reconnaître. Il était condamné à courir sans repos.

« C'est Mathieu, dit mon père, il court les foires, c'est sa façon de mendier. Tout à l'heure, quand il aura assez tourné autour du jardin, il viendra ramasser la monnaie, sans cesser de courir. Tu lui donneras dix sous. »

Il mit une piécette dans ma main, et j'attendis.

Mathieu, puisqu'il faut l'appeler par ce nom, poursuivait son vol de papillon terrestre. Depuis quelques minutes, ses évolutions s'étaient faites plus serrées autour de nous. Je posai la monnaie sur la table et attendis qu'il vînt la prendre. Mais il n'en fit rien. Les bras repliés, serrés contre ses flancs, il courait en contournant les groupes, rasant les tables de si près que le vent de sa course soulevait le coin des nappes. Je m'étonnais de voir les hommes si peu attentifs à ses mouvements ; à peine le regardait-on. Des femmes riaient. Du reste, le coureur n'avait pas l'air de faire plus attention à eux. Il ne leur demandait rien et semblait même ignorer l'argent déposé à son intention sur les tables. Je me sentais en même temps indigné et surpris. Quand je le vis approcher de nous, je ramassai la monnaie et la lui tendis. Je fus ébloui par son regard ; une seconde seulement, car le coureur était déjà loin. Il fit encore un grand tour de jardin, décrivant une sorte de guirlande autour des buissons, et disparut par où il était venu.

Je restai abasourdi, les oreilles pleines de la sonnerie des grelots, les yeux fixés sur la sortie, pressant nerveusement la pièce d'argent entre mes doigts. A peine entendis-je mon père qui disait :

« C'est étonnant, il n'a rien pris en passant, il avait sans doute les poches pleines. »

J'avoue que j'eusse été surpris si cette créature extraterrestre s'était abaissée à prendre de l'argent. Je lui avais, il est vrai, tendu le mien, pour me débarrasser de quelque chose qui me brûlait les doigts. Comme si l'on m'avait dit : donne cet argent au diable ou à un ange. Rien n'aurait pu me dissuader que je venais d'assister à

un spectacle infernal ou céleste. C'était le diable ou quelque représentant du ciel en personne qui avait enfermé le jardin dans les nœuds de sa course. L'éclair de son regard et le sourire de sa bouche en disaient assez.

Peut-être aurais-je complètement oublié cet épisode de mon enfance, s'il n'avait été marqué par un dénouement tragique. Le lendemain, on trouva l'étrange coureur, étendu au bord d'un fossé, dans son maillot collant, et tout raide, les pieds trempant dans l'eau.

J'essaie de me représenter ce qui lui advint depuis le moment où il disparut à mes yeux d'enfant émerveillé. Qu'il n'eût pas pris d'argent ne peut s'expliquer par la remarque simpliste de mon père. Un homme qui mendie, un mendiant d'habitude, même lesté, ne renonce pas de gaieté de cœur à un gain supplémentaire. Mathieu avait sans doute renoncé à mendier ce jour-là. Depuis longtemps, ce n'était plus mendier qu'il faisait. Comme le papillon ou l'abeille, il butinait. Comme l'abeille, étourdi par les cercles de son vol, il s'était élancé dans les airs. Il était parti pour une course éternelle. Certes son cœur avait dû battre, ce jour-là, plus fort que de coutume, battre à se rompre, et ce n'était pas de fatigue qu'il s'était finalement endormi au bord du fossé. Il avait voulu boire. Même voler donne soif. Et il s'était endormi.

Il avait tant couru qu'il avait poursuivi sa course à travers son sommeil. La nuit était tombée. Le ciel plein d'étoiles. Débarrassé de sa pesanteur terrestre, Mathieu franchit d'une traite la campagne. Il court pour son plaisir, avec le joli son de ses grelots, qui ressemble au concert nocturne des grillons. Les champs sont vite franchis, et les rivières dont il imite le cours capricieux. Le voilà déjà loin sans qu'il ait senti le départ. Chaque pas est un nouvel élan.

Parvenu à la région des montagnes, après ce prélude en pays plat, il monte et descend, d'un même essor, les pentes les plus raides, contourne les sommets, s'y

juche un moment, sans cesser d'agiter les talons et de répandre sa chanson pédestre. Mais les montagnes elles-mêmes sont déjà dépassées, il a atteint la mer. Les océans se déroulent devant lui comme un immense reflet du ciel, dont chaque vague est une étoile. Il avance quelque temps le long des bords sinueux ; sa course marque un ourlet de plus, c'est un caprice de sa fantaisie, comme on piétine devant un plaisir avant de s'y jeter. Mais tout d'un coup il s'élance, et c'est d'un bond qu'il enjambe toute une mer et puis une autre, pour jouir de sa force ; et, comme le plaisir de marcher sur l'eau, est grand, il s'oblige à poser les pieds sur chaque vague et franchit le dernier océan, chaque vague lui servant de tremplin.

Il était parvenu à cet endroit du globe où tout n'est que désert, néant, sables sans fin à peine marqués par le passage des vents. La terre entière avait senti ses pas, entendu son grelot. Allait-il d'un saut terminer son périple et puis recommencer, refaire le même chemin ? Les hommes n'aiment pas les déserts, et pour un coureur, si capricieuse que soit sa course, marquer ses pas dans le sable mouvant n'est plus un plaisir.

Qu'à cela ne tienne, il n'y a même pas réfléchi. Mathieu n'est pas un coureur ordinaire. Il court, vole ; le sable, loin de l'arrêter, le pousse et le transporte ; si nu que soit le sol éclairé par la lune, où rien ne croît, rien n'avance, où tout fait penser à la mort, c'est encore là qu'on court le mieux, parce que rien ne fait obstacle ; les courbes et les fioritures sont pure fantaisie, invention des jambes et de l'esprit. Mathieu courait depuis un siècle, le temps ne comptait plus, le chant des grelots ne tenait plus à la terre, c'étaient les étoiles mêmes qui chantaient. Ayant parcouru tous les sables sans en omettre un coin, il élargit son cercle, décupla son élan, faisant plusieurs fois le grand tour des déserts. On eût dit un oiseau de proie qui planait, mais ses yeux ne cherchaient rien, au comble de la gloire.

Quand il eut tourné tout son saoul, il aperçut un énorme glacier, le plus haut qu'il eût rencontré dans sa course, et conduisant tout droit au ciel. Mathieu prend son élan, saute ; chaque distance qu'il franchit est comme une marche d'un escalier dont le déroulement n'a pas de fin. Quand on se croit arrivé, tout recommence. Une étoile, au zénith, plus brillante que les autres, semble indiquer le but. Mathieu s'y précipite, mais son élan se brise. L'étoile toujours recule. Il monte, ses grelots sonnent, mais leur chant aussi semble retomber. Il sent fléchir ses forces, la sueur coule à ses tempes, ses poumons grondent, jamais il n'atteindra le but. Quel but ? Il n'y avait plus songé.

Voilà qu'il se souvient tout à coup : il a oublié de tendre la main. Tendre la main ? Mais oui, comme d'habitude, pour ramasser l'argent. L'argent ? Là, sur la table. Pour qui ? Pour sa mère. Va-t-il laisser sa mère mourir de faim ?

Ses jambes, si légères, se sont changées en plomb. Les grelots ne sonnent plus. Un silence de mort règne dans la montagne. Ses yeux restent fixés sur l'étoile, mais ses pieds refusent de monter, ils tombent, dégringolent l'escalier, entraînant tout le reste derrière eux.

Ce fut à ce moment, sans doute, que le cœur de Mathieu s'arrêta de battre. On le trouva, comme je l'ai dit, au bord d'un ruisseau. Ses pieds, qui trempaient dans l'onde, agités par le mouvement de l'eau, semblaient courir encore.

FRANZ HELLENS

POÈMES

PAVANA

Deux chevreaux blancs
mêêlants ont vu
le grand bouc noir entre les branches

Mû par un dieu de sombre enfance
le vent caresse le dos plat
de meurtrières ressemblances

Il fait un temps
de pierres sèches et de ronces

La vérité prendra ce soir
la grave odeur de guerriers mâles
que rend l'aisselle des sureaux

Il fait un temps à tuer dieu
tant tout est calme et tout saurait
terrer et taire
l'assassinat du dignitaire

Et cependant
il a suffi d'un grand cornu
pour que s'enfuient dans le silence
deux chevreaux blancs entre les branches.

MESURE DE DIEU

De son œil rouge
bulbeux et rond
de consulaire,
dont il boutonne tour à tour
et déboutonne son regard,
le vieux coq blanc
distraitement
observe
le grand pavot qui souffre et saigne
comme un dieu triste sous le vent ;

Hoche une crête débonnaire
en regardant
sous les soufflets du flagellant
le sang violet
tacher la boue
avec la chute d'un pétale.

Il se souvient.
Mais tout est bien :
le monde a son format
de grand papier tellière ;
un fonctionnaire n'a que faire
si la femelle a par nature
la ménopause visionnaire.

Et passe globuleux impérial et mou,
signant la boue
d'un gros ergot pareil au pouce d'un notaire,
sans voir le vent
tombé soudain baiser la terre
où se dessine la sueur
miraculeuse d'une joue.

FIN DE L'ÉLÉGIE

à Samuel Beckett

Ici la vie n'est plus
que durées engrangées dans le grain de la pierre,
et cieux introvertis et néant la lumière
retournée comme un gant
sans dehors ni dedans.

Au beau fixe le temps ou plus bas que tempête.
Un silence d'ardoise,
une fièvre de vent.

Ici l'instant n'est plus cet insecte vivant
que sous l'écorce crue
couturée du présent
va chercher et ponctue
le marteau du pivert.

Ici rouit la chair
et se corroie le sang.

Ici la nappe est mise
et dans le temps qu'il faut pour solder un pater
servi froid le repas et troussé le couvert
(Et rien ne peut troubler l'effusion des convives
rien pas même l'absent
qu'on devine pourtant
aux reflets pétrifiés que se lancent les verres)

Ici tout est repos
dans les plis retombés d'une glèbe de bure.
Ici le vide même a perdu son apprêt.

Qui donc hier disait :
« Laissez toute espérance » ?

Ici tout est permis à la folle semence,
rien ne sépare plus le froment de l'ivraie.

....Ici, ici ici...
Tais-toi tu n'es qu'un nom
quoi que dise pour toi la jactance de l'âme

Ici le fils est mort.
Même le nom du père a pourri sur sa lèvre.

VANITÉ DE LA GRACE

Un chant d'oiseau fiché
sur la corde roidie que traverse l'espace

Un ciel mobile et vain
un temps divin torsé
dans sa mort giratoire

Partout l'été
partout la grande bête polluée

Et dans ce temps ébouriffé qui piaille
un rien pourtant
d'éternité

ou peut-être à la fin
lassée
par tous ces éboulis de ciel catapulté
où titubent des mondes
la main
de l'archer
qui retombe
mutilée de pitié.

GEORGES BELMONT

LES FRÈRES INFÉRIEURS

Archivistes et chantres de la bonne chère s'étendent sur ses recettes et sur ses joies. Ces grilladomanes, mordus par l'entrecôte, s'ingénient à répandre leur passion, sans l'analyser. Curnonsky n'est pas Freud. Ils font mousser le rognon Castellane, portent aux nues le canard Lespinasse, mais leur transe avaleuse ne s'assortit d'aucune métaphysique. Toutefois, qu'aux minutieuses et lyriques ficelles et trompettes de leur gastropornographie ces fanatiques de la sarcelle braisée asservissent la langue française, là gît l'escroquerie humaniste.

En effet, insister sur la nécessité de tremper sa cuiller dans de l'eau bouillante avant d'attaquer le foie gras, lequel pâtit, en toutes lettres, quand le touche un métal froid, ou préconiser l'enterrement du perdreau dans une motte de terre, au-dessus d'un lit de cailloux brûlants, motte arrosée de fine — ou, à défaut, d'urine, mince différence! — de sorte que, la motte fendue, les plumes se détacheront, j'y discerne la même hypocrisie que dans les communiqués d'état-major étiquetant et désinfectant de syntaxe étudiée et de décente grammaire les blessures, les larmes de la guerre, ses tortures, ses agonies.

Chaque matin, à Paris, rue Clignancourt, rue Lepic, partout, de même à Brest, de même à Pau, les amateurs de corrida refroidie attendent leur tour devant le marbre funéraire en gradins des bouchers. Ils emporteront dans leur filet un débris de veau qu'ils feront revenir à l'huile,

ou de bœuf. A la cuisine, au bout du compte, l'homme et l'animal se rencontrent. Communion unilatérale.

Si nous ne savons pas ce que les animaux sentent vivants, nous savons ce qu'ils sentent morts. Nous les connaissons par le menu. Pour les quelques minutes de sa ripaille le carnivore de talent, à vrai dire, ne s'annexe, en mode passager, que des bouquets subsidiaires, des attraits trafiqués. De même le lecteur dévorant les écrivains. L'analogie peut se poursuivre jusqu'à la similitude dans les goûts respectifs intrinsèques des animaux de boucherie et de ceux de littérature. Le bœuf, c'est, en vrac, Bossuet, Mirabeau, Dumas père. Cru, Victor Hugo. Le veau, Lamartine. Le gibier décharge une fouilleuse télégraphie de particules de pourriture où tressaille un monstrueux reflet sentimental des plumages perdus, des chants sacrifiés, Antonin Artaud, Voltaire, Marat. Le poulet, Gide. Le jambon de Parme, Zola.

Le dîner fini, l'animal se tait. Les mots qu'il ne dit pas, c'est nous qui les disons. Mais il en porte en lui l'entendement compact. Du moins nous le supposons. Aussi, autour de nous, sur les bordures du campement, dresserons-nous, à tout hasard, les images des bêtes, avec le sourd espoir qu'elles compléteront et même que, d'un bout à l'autre, elles fourniront l'explication et l'apologie de l'humanité. Les aviateurs de bombardement se peignent des tigres sur le dos. Les aigles marquent les monnaies, les lions, les bannières. Les chiens, sur les peintures, sortent du chasseur pour tuer le cerf, chiens et cerf parallèles identiques par la courbe de la cuisse qui bondit. Entre le symbole et le coin du feu le chat réside dans du comptant mitigé par le rêve que font sur lui Baudelaire et Richelieu. Sa pupille s'amenuise à mesure que le jour s'avance. Elle n'est plus à midi qu'un fil noir vertical. Le soir approche, elle se remet à se dilater. Nous comptons seize millions de chats, sans faire état des chats sauvages, la queue plus courte, les molaires plus larges, qui

se nourrissent d'oiseaux dans les Alpes et le Jura.

Le nom du chat réveille le sabbat.

Chères femmes, dans le marc de café du sang durci des siècles, pour saisir le ruban ciselé, d'ivoire humide, d'acide abricot, où, par vos croupes et vos gorges, court, solidaire, votre espèce, je traverserai, vers vous, la forêt des chats. De face, ils sont debout, mais ils trônent de dos, se consentant mortels, se sentant immortels. Leur queue à leur côté veille dans ses anneaux. Tels sont des ponts, d'aucuns des arcs. D'autres crispent un membre comme s'ils se chaussaient. Tous jettent à la ronde le souffle de leurs glandes pleines de liberté.

Vous, maîtresses, fiancées ! par la chatterie intime de l'aine, par la pharmacopée antique et florentine de la taupe nichée aux racines du bras, vous savez convaincre votre amant, miteux parfois de la chaussette et le nez gras, le convaincre qu'il est ce héros matinal surgissant d'un long pas carré qui fait les pierres trembler.

Vous êtes aussi ces Parques malodorantes, batteuses de cartes, lanceuses de lettres arseniquées. Dans un poil rouge, à la campagne, vous attachez des cailloux, de quoi périront les vaches, mais les fils qu'elles n'auront pas seront sauvés du boucher. A Paris, vous crochez entre eux vos auriculaires pour nouer stériles les veines viriles de quelque nouveau marié, dans l'immeuble où vous tirez le cordon.

Des chats, rue des Anglais, Mme Rémy en avait douze. Elle en avait quinze. Elle n'a qu'eux. Un chat qu'elle voit lui mouille le cœur. Elle l'adopte aussitôt.

Devant l'épicerie, à l'angle de la rue Galande, un gros chat vint un matin. On lui fila de la nourriture. Il revint le lendemain. Il eut encore à manger. Chaque jour il est là. Il mange. Il repart. Où ? Rue Galande, on eût donné gros pour le savoir. Mme Rémy, la mère aux chats du quartier, se chargea d'en avoir le cœur net. Elle le suivit.

Par les rues Dante et Saint-Jacques, posément, il allait, Mme Rémy derrière lui. Plus il marchait plus il avait l'air de grossir, lui déjà gros. Rue Malebranche, il prend à droite, coupe la petite rue Le Goff, arrive au bord du vaste boulevard Saint-Michel. Il traverse sans dommage ce Niagara d'automobiles. La vieille attend que les signaux soient au rouge. Elle a peur de l'avoir perdu. Non ! Elle l'aperçoit, là-bas, démesuré, contre les grilles du Luxembourg. Elle se dépêche. Elle aborde enfin sur l'autre trottoir.

Où est-il ? Ah ! le voilà... Quelqu'un la touche au bras.

« Vous aimez les chats, madame ? »

Un bel homme, col de fourrure, adresse la parole à Mme Rémy. Tout d'un coup, elle a confiance. Elle se laisse aller.

« Ah ! si j'étais riche ! Tous les chats de la terre, si j'étais riche, je les prendrais chez moi, mais, chez moi, c'est pas grand.

— Moi aussi, je les aime. Apportez-m'en rue de l'Abbé-Grégoire. J'ai de quoi. Ils sont bien. Lait pur. Viande fraîche. »

Des minets plein le cabas, plusieurs fois, elle fit le voyage de la rue de l'Abbé, avant d'apprendre, un jour, que le bel homme était dans la fourrure, dans l'industrie de la fourrure. Sur les manteaux de femme bon marché, le chat passe pour du lapin, qui fait semblant lui-même d'être de l'opossum.

Ainsi, par d'inexorables contiguïtés, nous revenons à la morne férocité. Pour apte qu'il soit à tenir son rang dans un système de transferts, dans un code héraldique, l'emblème échoue à détruire sous un vernis sans douleur son prétexte vivant. La chimère mythologique n'abolit pas la hargneuse chimère de trait, dans le Vaucluse, dans les Basses-Alpes, produite par le cheval, duquel elle reçoit sa queue chevelue et son encolure allongée, et par la génisse, dont elle a le sabot fendu.

La vie est tout entière tapissée d'épiderme spectaculaire. Les animaux ont une gueule, une tête, une effigie à même quoi, dans un seul regard, nous projetons et découvrons des qualités morales ou d'esprit qui sont à nous. Pour tout brouiller, ils se comportent, souvent, d'après leur masque, on dirait. C'est ainsi que la hautaine ironie lippue du chameau confirme et proclame son mépris pour nous, son isolement. Le dindon stéréotype la sentencieuse respectabilité des Filles américaines de la Révolution. Le montreur de puces fait circuler, dans l'assistance, un microscope genre porte-plume grossissant, où l'on voit très bien les yeux prismatiques de la bête et le sang qui lui barbouille la mâchoire. « Pas étonnant, avec des airs pareils, si elles amènent la peste ! » déclare une spectatrice, qui commence à se gratter.

Dans mainte contrée, en Chine, ils ont des combats de grillons, parce que les grillons sont nantis de plaques qui leur donnent l'air chevalier. Le grillon habite un tube de bambou ciselé, pourvu, parfois, d'une vitre latérale. Un bain tous les trois, quatre jours. Plats choisis. Le propriétaire lui évente le bas-ventre.

Au moment du combat, les deux champions étant chacun dans son bambou, prêts à bondir l'un sur l'autre, une grillonne est amenée, récompense du vainqueur, comme si, de par l'univers tout entier, il était entendu que, sitôt qu'une femelle décharge ses fleuves exaltants, les mâles de l'endroit, guerriers grecs antiques, grillons ou grands cervidés, n'ont, sur-le-champ, qu'à s'entre-tuer.

Aux confins de l'homme officiel, le singe porte sur la figure une tristesse, une drôlerie exactement simiesques. Passant de là, sans grande rupture, à nos congénères déclarés, nous constatons que chacun d'eux, dans l'inertie de l'apparence, expose une certaine tonalité psychologique. Oui, dès qu'on le regarde, un visage offre une saveur optique qui n'est qu'à lui, friandise ou purge

dans les listes entrecroisées de tant et tant de visages qu'on ne cesse, par la pensée, de comparer selon d'obliques analogies culinographes.

Nous sommes en prison dans des surfaces.

La surface peut s'ouvrir. L'amant s'enfonce dans la femme ; l'assassin, au couteau, dans la victime. Ils croient franchir la muraille. Ils pénètrent dans cet espace sans exigence et sans rubrique où la tradition orientaliste situe la félicité. De leur côté, la femme et, peut-être, un centième d'instant, la victime, elles connaissent la gloire inverse d'être la muraille qui se fend sous la pointe d'une lumière, d'une liberté. Mais les protocoles de la toilette, de la police et de l'engueulade ne tardent pas à rebâtir les parois. Et le plongeur, violant la mer, débouche devant les yeux noirs et mélancoliques du poulpe. Et le chimiste, pénétrant dans la salive, y rencontre de minuscules tritons. Chacun possède une face organisée où semble s'inscrire un tempérament. Chaque brique de la muraille détruite se dresse, muraille à son tour.

Des courts-circuits de sympathie feignent parfois de s'établir. Font bon ménage, dans la ménagerie ambulante, le vieux lion châtré, le vieux dompteur teint.

De marcher comme gantés sur la nappe sans renverser même un verre, les chats d'appartement font s'écrier de joie la compagnie. Les amateurs de taureaux se flattent que sur l'arène se déroule un combat régulier. A l'atroce faveur d'un quart d'heure de simagrées il se peut, en effet, que les matadors parviennent à donner à leur victime une leçon, ou même une chance, d'humanité. Mais trop bref, le laps ! Sous le dard des moustiques en boléro, le taureau est peut-être au bord, mais il n'a plus le temps, au bord d'inventer l'alphabet, de mettre au point un système de signaux, comme dans le spiritisme, un coup pour *a*, deux coups pour *b*, avec la queue, avec une patte, afin d'adresser au président de la fête un message du genre J-E-M-E-R-E-N-D-S ou J-E-S-U-I-S-P-E-N-

S-A-N-T. A force d'alarmes et de nécessité, le taureau va finir par se faire comprendre. Ses voltes, ses mouvements parlent. Sans lambiner davantage, il faut le tuer.

A noter que c'est surtout du camp des bœufs que parviennent les informations qui, juxtaposées, feraient croire à quelque grève ou mutinerie du bétail. Il s'agit, en général, de sujets qui s'échappent, forcenés, sur le seuil de l'abattoir. Ils traversent des rails, courent sur un quai, un instant libres usagers de la voirie civilisée. Quelquefois, leur sursaut se situe à deux ou trois secondes du merlin ou du revolver humanitaire, ainsi dénommé parce que l'animal, poussant du front contre le canon mobile, provoque lui-même le coup qui le tue. Ils s'y prennent souvent de telle sorte que le sacrificateur écope, quand, par exemple, de tout son poids, le bœuf fait basculer une planche si brusquement que l'homme est envoyé, dans les airs, tout droit sur un crochet de fer où il reste pendu par le menton. Mil neuf cent cinquante-deux fut, du printemps à l'automne, à ce point fertile en cas de ce genre, assortis de l'habituel contingent semestriel de facteurs attaqués par des aigles, qu'on put croire que la revanche commençait. Mais cette surprenante hausse de la viande sur pied, hausse morale vers la dignité résistante, fut sans lendemain.

Les courses de taureaux ne sauraient représenter l'intégrité de la dramaturgie humaine engoncée dans la compacité bestiale. Mais la particulière canaillerie de l'amateurisme tauromachique, cette manière sentencieuse de discuter conjointement sur les caractères anatomiques et artistiques des quadrupèdes et des spadassins, la répugnante terminologie du tournoi selon quoi, par exemple, l'animal est « puni », toute cette « science » qui s'est fixée dans une série abjecte d'épisodes et de détails, le diamètre des piques, les deux paires de bas superposées du tueur, la docilité des condamnés à suivre de confiance leurs congénères châtrés qui les conduisent

au supplice, la connivence décorative du grand peigne des Andalouses et des gros testicules roses et ronds des taureaux, j'y salue une tentative réussie pour emmêler le sable, le soleil, le sang, les humains et les animaux dans un globe hagard de cris et de lumière où la pédante cruauté de rites à destination émotive et glandulaire balaie allégrement toute l'ennuyeuse catholicité hispanique à l'entour.

Tout empressés à goinfrer le muscle persillé, les mangeurs, dans les restaurants, avec leur mâchoire inférieure qui monte, descend et remonte comme une pédale de machine à coudre Singer ancien modèle, continuent à baptiser de salive mêlée de souffles parleurs, à la pointe de la fourchette, les morts de La Villette, qui ne répondent pas, sinon à coups d'ions papillaires.

Dans notre fringale de réversibilité rabattons-nous sur les fourmis, républiques à l'infini des forêts de Seine-et-Oise et de l'Amazone. Nous nous arrêtons devant une fourmiville parmi tant et tant brunâtres et tumulaires dans la forêt de Viarmes. Nous sommes en pleine géographie, donc, mais à l'écart de l'histoire, hormis de la naturelle. Au-dessus de cette Fourmies des bois, nous pouvons, tonneaux de puissance ! nous pouvons, misérable arracheur de betteraves traqué par la gendarmerie pour une bécane volée, suspendre notre pied ravageur sans appel ou déboutonner notre naturel robinet diluvien. Nous pouvons, pensionnaire, dans ce cas, de la toute voisine abbaye de Royaumont, nous pouvons aussi rêver de nous incarner dans l'une au petit bonheur, mais il n'y a pas de petit bonheur, dans l'une de ces menues citoyennes en forme de huit sans cesse par monts et par vaux. A la faveur d'un sylvestre loisir où nous nous croyons aux fourmis comme à l'humanité la divinité, nous reconstruirions l'aventure terrestre du fils de Marie et de Dieu dans son reportage ici-bas. Ce serait enfin le moyen de comprendre pourquoi, diligentes sur le

plan collectif, ces gagneuses observent, à l'échelon individuel, d'incompréhensibles logiques, tremblotant mainte rosace enchevêtrée avant de trouver le corridor, contrariant à deux leurs efforts opposés pour déplacer un colis. Soudain, qu'un idiot de chien accoure et, de ses pattes, qu'il chavire la fourmilière, nous détesterons, de cœur avec les fourmis, mais sans assurance de la réciproque, fourmi d'honneur par solidarité policée, la sottise de l'ignoble aboyeur.

Mais la vérité des fourmis n'est pas la nôtre, laquelle nôtre n'est d'ailleurs qu'une mosaïque de vérités. Un grand amour, un grand amour fatigué se saisit de moi quand je songe à tant de recherches, de babels, de bonnes idées, de chimies et de téléchimies signées, publiées et transmises par les enfants d'Adam, périmées de naissance et néanmoins relavables et représentables, entre elles contradictoires, butées à se pousser du col, encouragées dans cette joute par l'indicible malice d'une réalité prompte à ce que toutes les théories, plus ou moins, marchent, parfois à merveille, et fassent marcher. Pour le croyant, quel qu'il soit, l'unique preuve de sa croyance gît dans la prodigieuse, énorme, incomparable émotion qu'il a d'être, lui, de cette croyance, le foyer, le lieu, le support.

Ce serait, certes, grandement pécher contre la vie d'admettre, de proclamer l'injustice de la cause que l'on sert, la déraison de ses propres raisons. En temps de guerre, on punit ceux qui doutent du bon droit national. Le temps de guerre est de tous les temps, de tous les jours. Tel qui se prend pour un monstre d'indépendance de ce qu'il sait aller jusqu'à contester à sa patrie la pertinence d'une mobilisation ou la légitimité d'une conquête, il s'empressera, l'homme le veut, de fortifier sa position d'arguments qu'il estime préférables, meilleurs, les meilleurs, Robespierre ! Bismarck ! Tamerlan !

Un penseur l'aurait mauvaise qu'on mît sa conviction

documentée et réfléchie dans le même sac que la ligne bleue du Chaco pour un chauvin du Paraguay. Cependant, quand je pique, au hasard, dans un feuilleton philosophique, que « toute la problématique de l'être est une expérience de l'échec, la problématique de la connaissance une expérience de l'erreur, et la problématique de la valeur une expérience du mal », je suppose que l'honorable promoteur de cette opinion se ferait hacher pour elle. Or, absolument imperceptible pour quiconque n'est pas de la partie, elle comporte jusque dans sa perspective intelligible les plus évidents caractères d'une effusion folkloriquement liée au statut organique animal humain, le foie, l'intestin, les rognons. Elle n'a pas plus de poids que la clameur d'un grillon ou qu'une langue de bœuf qui chante, comme disent les traités gourmands, dans un bouillon allongé de vin blanc où de la couenne de cochon trempe avec une jambe de veau.

Ceci dit, devant une basilique, ou devant les ponts de San Francisco, et, surtout, quand on fait halte, ravi, entre deux paragraphes d'un livre que l'on comprend au point qu'on croit, non pas le lire, mais l'écrire, on acclame l'humain génie. Mais cette révérence interhumaine, qui, d'ailleurs, ne s'exerce vraiment qu'à l'égard des ouvrages littéraires, les scientifiques industriels étant volontiers rejetés dans le torrent mécanique de la création universelle spontanée, elle relève du patriotisme. On est pour cela dont on est.

Quand, à la fin de *Si Versailles m'était conté*, film grandiose et français, après le défilé de nos rois, de nos poètes et de nos régiments, après Racine, après Napoléon, je vis, en haut des escaliers du château, Georges Clemenceau sous son petit feutre noir, avec ses grosses moustaches, son bâton, son pardessus, suivi par les poilus, les larmes jaillirent de mes yeux. C'était le rempart d'Antibes, Vauban, la France, la victoire. Cette guerre bleu-horizon, Rosalie contre la grosse Bertha, quelle extravagante

mixture, pourtant, de bêtise et de bestialité, déclenchée, pour commencer, par le revolver d'un individu balkanique à principes qui s'appelait, précisément, Prinzip ! De même, toutes les affirmations catholiques quant à l'éminente dignité de l'homme, quelle que soit leur plausible soudure à la fondamentale vérité, n'oublions pas qu'elles nous parviennent à travers des appels et des signes adaptés à la pointe mentale de nos sens d'indigènes de l'anthropométrie. Les étrangers, les autres, les ennemis, leurs délires, leurs évangiles, leurs espoirs nous demeurent interdits, masqués dans le gloussement et le hennissement, ou trop largement livrés à pleines marmitées olfactives de bœuf Stroganoff.

Sur la masse, autour de nous comme en nous, par légionnantes légions, des êtres et des êtricules dont chacun est un morceau de nous-mêmes à l'extrémité d'une invisible corne, braquons le hublot permanent de notre seule certitude à peu près certaine, celle de baigner dans une giratoire, multicolore, infatigable mayonnaise, à longueur de journées et de nuits, journées et nuits d'autant plus longues que plus proches, les siècles passés et futurs prenant moins de temps que les nombres et les mots que nous employons à les évoquer.

Fidèles à toucher la vie au moyen des doigts que nous avons et des intruments que nous fabriquons, gardons à l'oreille, à l'âme, toujours, le cri, le galop, le murmure de toute brebis, tarasque ou vermine, sans nous prendre pour les directeurs de la ménagerie. N'hésitons pas à nous répéter que notre moisson hétéroclite, aqueducs, dictionnaires, bombardements et cassoulets, peut fort bien figurer dans le grand bazar total, la poussière et la fumée.

JACQUES AUDIBERTI

QU'EST-CE QUE LA CRITIQUE ?

Il y a quelques années, j'eus l'honneur que fût donnée comme sujet de composition au concours de l'École Normale Supérieure cette mienne proposition : « Les œuvres m'intéressent plus que la personne de leurs auteurs ; je voudrais qu'on lût les miennes comme si on les avait trouvées non signées dans une bouteille jetée à la mer. J'aime qu'il y ait des ouvrages dont on ne sait rien de ceux qui les firent : la Bible, l'épopée homérique, le poème de Lucrèce, l'Imitation de Jésus-Christ, les drames shakespeariens. » Or presque tous ces jeunes intellectuels répudièrent ma thèse. Ils voulaient que les œuvres fussent liées à des personnes dont ils pussent discourir. Nous mettons là le doigt sur une maldonne qui est présentement constante : on confond l'examen d'un ouvrage de l'esprit avec celui d'une personnalité ; au lieu de faire de la critique littéraire, on fait de la psychologie. La chose se voit éminemment aujourd'hui au sujet de livres qui paraissent sur Proust ; on nous y montre l'hérédité du romancier, l'éducation qu'il a reçue, ses misères physiques, l'heure où il se levait, celle où il se couchait, ses fréquentations, ses manies vestimentaires, ses préférences culinaires ; on nous y parle fort peu de son œuvre et de sa valeur *en soi* ; or c'est l'examen de cette œuvre qui constitue la critique littéraire.

On objecte : connaître la personne d'un auteur est nécessaire pour comprendre la genèse de son œuvre. Mais la genèse d'une œuvre est une chose et cette œuvre faite

en est une autre ; or c'est cette œuvre *faite* qui est l'objet de la critique littéraire, c'est l'évaluation de cette œuvre en tant qu'événement littéraire, esthétique. Je ne vois pas en quoi je serai avancé dans l'évaluation littéraire de *Salammbô* parce que je saurai que Flaubert tombait du haut mal, ou dans celle de *Childe Harold* quand j'aurai appris que Byron avait de l'amour pour sa demi-sœur.

Le grand responsable ici est Sainte-Beuve, qui s'occupe beaucoup plus de la personne des auteurs que proprement de leurs œuvres, beaucoup plus du phénomène psychologique que du phénomène littéraire, en appelant ainsi l'événement littéraire, considéré indépendamment de son auteur ; il est pourtant évident que la tragédie de *Phèdre* vit d'une vie propre, indépendante de la vie de Racine. Observez à ce propos la place que l'illustre critique fait à des personnages (femmes, magistrats, militaires, courtisans) qui n'ont aucune valeur du point de vue littéraire, mais qui lui sont l'occasion de portraiturer une âme ; combien, pour les grands écrivains, il s'attache moins à leurs grandes œuvres qu'à leurs notes, leurs brouillons, leurs lettres intimes, qui sont beaucoup plus expressives de leur psychologie. Il y a là, oserai-je dire, une sorte de critique chez la portière qui, si indéniablement savoureuse qu'elle soit, ne me paraît pas la forme supérieure de cette activité.

Cette attention à la genèse de l'œuvre et non à l'œuvre faite est affirmée par un penseur français, M. Gaston Bachelard, qui déclare dans *L'Eau et les Rêves*, à propos d'un poème d'Edgar Poe, qu'il ne s'intéresse nullement à ce poème tel qu'il l'a sous les yeux, mais à l'activité psychique qui lui a donné naissance ; par André Gide, quand il déclare que ce qui le retient, c'est l'émotion qui a suscité l'œuvre et non son expression, qui, étant une chose immobilisée, lui paraît une chose morte. Or c'est cette chose immobilisée qui constitue l'œuvre, et c'est

l'examiner qui constitue la critique. Quant au mouvement qui porte à s'intéresser aux personnes plutôt qu'aux œuvres, la cause en est très simple ; elle est que les personnes sont beaucoup plus amusantes et que les foules veulent s'amuser. Reste à savoir si le rôle du critique est de suivre les foules. La psychologie d'un auteur, sa « psychanalyse », est une chose de grand intérêt ; je dis seulement que la critique littéraire est une tout autre chose et m'élève contre la confusion qu'on en fait.

J'ai dit, à propos de Proust, qu'on me parle de l'homme et très peu de l'œuvre. En vérité, on m'en parle, mais uniquement pour la porter aux nues. Et, ici, nous touchons une autre carence de la critique moderne : traiter de certains auteurs contemporains sur le mode proprement lyrique, avec refus de voir leurs lacunes, dont pourtant, si grands qu'ils soient, ils ne sont pas exempts : Claudel, Valéry, Péguy. Je crois que tous mes lecteurs me l'accorderont ; *l'apologétique n'est pas de la critique.* Il est une qualité que celle-ci réclame éminemment : le sang-froid. Quitte à ce qu'il lui soit parfaitement bien permis d'y ajouter — mais par luxe — l'enthousiasme.

Je voudrais toucher un mot d'une conception de la critique en plein honneur à l'heure actuelle, qui me semble tout à fait fausse, du moins dans l'absolu où on nous la présente ; c'est celle qui consiste à nous dire que le critique doit *coïncider*, doit *communier* avec le créateur dont il fait la critique. C'est une thèse que nous voyons exposée en toute netteté par Charles du Bos, Gabriel Marcel, Thibaudet. Or j'admets (encore y aurait-il forte matière à discussion) que le critique doive *commencer* par cette communion ; mais je soutiens qu'il doit ensuite *en sortir* pour s'élever au-dessus de l'œuvre du créateur et la juger. Les du Bos et consorts m'accordent qu'il n'est qu'un prolongement du premier. Or c'est ce que je nie totalement ; je tiens que, d'une manière générale, la réflexion sur la vie n'est pas du tout le prolonge-

ment naturel de la vie, mais une activité d'une tout autre nature. Il y a là une véritable croix pour les philosophies qui, partant de la vie dans ce qu'elle a de strictement vital, de totalement inintellectuel, prétendent passer par *continuité* à l'intelligence de la vie ; type total, le bergsonisme, auquel on demande comment la vie purement instinctive, la « durée », devient réflexion sur la vie et qui répond : en « se dilatant », en « se distendant », en « se tordant sur elle-même » et autres images dramatiques qui n'expliquent rien du tout ; et c'est le cas de l'existentialisme, fils direct du bergsonisme, encore qu'il ne prononce jamais son nom, qui annonce passer de la pure existence à l'intelligence de l'existence par son développement naturel, alors que la vérité semble avoir été dite par le philosophe Henri Delacroix : « L'intelligence est un fait premier, toutes les tentatives qu'on a faites pour déduire l'intelligence ont échoué. » On peut saisir cette discontinuité entre la vie et la réflexion sur la vie (et la critique est réflexion sur la vie) sur un exemple qui retiendra peut-être particulièrement mes lectrices. Mlle de Lespinasse a écrit : « La plupart des femmes ne demandent pas tant à être aimées qu'à être préférées. » J'accorde que, pour trouver cette pensée, l'ardente Julie ait dû commencer par éprouver le tourment de la jalousie, dont l'élégant colonel de Guibert ne lui ménageait pas l'occasion ; or je soutiens qu'il lui a fallu ensuite faire appel à tout autre chose qu'à sa souffrance, mais à la faculté de réfléchir sur elle et de manier des idées générales. La petite midinette qui n'a que sa souffrance pourra bien la « dilater » jusqu'à la fin de ses jours, elle ne trouvera jamais rien de pareil. Pour en revenir à notre sujet, je tiens que l'activité du critique n'est pas du tout le prolongement de l'activité du créateur, mais quelque chose d'un tout autre ordre.

Ici j'entends une objection : « Comment expliquez-vous, me demande-t-on, que certains créateurs, notam-

ment en poésie, aient été les meilleurs critiques ? », et l'on ne m'en cite peut-être qu'un exemple, mais il est de taille : Baudelaire. Je réponds que c'est tout simplement que celui-là a eu la bonne fortune de cumuler le don créateur et le don critique, ce qui n'empêche nullement qu'ils soient, en nature, profondément distincts.

Autre objection plus grave : « Avec votre différence entre le créateur et le critique, vous admettez donc que l'activité du critique n'est pas créatrice » ; or l'activité du critique peut être fort bien créatrice *en tant que critique*. Elle peut vous montrer une œuvre ultra-connue sous un jour entièrement nouveau, vous faire saisir entre des œuvres diverses des rapports insoupçonnés. Le type de cette dernière est la critique *comparative*, qui me semble la plus haute forme de la critique et dont de saisissants exemples sont l'*Histoire de la Littérature romaine* de Teuffel et l'*Histoire de la Littérature anglaise* de Taine.

Je me permets à cette occasion de convier mes lecteurs à réfléchir sur le fameux vers de Destouches, qu'on attribue faussement à Boileau :

La critique est aisée et l'art est difficile.

La vérité est que la critique n'est pas du tout aisée et qu'elle requiert des aptitudes fort rares. On observe que les grands artistes : poètes, peintres, musiciens, s'ils ne courent certes pas les rues, sont cependant fort nombreux et que, pour les grands critiques, depuis que le genre existe, on pourrait les compter sur les doigts.

Voici encore une forme de la critique, fort goûtée aujourd'hui, qui me semble non avenue ; c'est ce que j'appellerai la *critique pathétique*, c'est-à-dire qui consiste dans un acte de piété à l'égard d'un grand homme hors de tout examen un peu rassis de son œuvre et dont les exemples sont le *Saint Augustin* de Louis Bertrand, le *Tolstoï* de Suarès, le *Beethoven* de Romain Rolland. Je dis

que ce n'est pas là de la critique. La critique est un travail de l'esprit, ce n'est pas une effusion du cœur.

Autre question. A qui doit s'adresser le critique ? Nous répondrons : à « l'honnête homme », tel que le concevait l'ancienne France, c'est-à-dire ouvert par son éducation, ou capable de le devenir avec le temps, à tout ce qui peut toucher la sensibilité humaine, voire l'intelligence non spécialisée. Or il existe aujourd'hui une critique qui décide de ne parler qu'à des initiés. Vous connaissez tous ces revues, notamment consacrées à la poésie, qui traitent de l'emploi du mot *cristal* par tel poète, de la fréquence des *f* chez tel autre, de la hantise des sigles chez un troisième, bref nous donnent un sentiment analogue à celui que nous procure une revue d'électricité faite pour des électriciens ou de technique agricole faite pour des agronomes. Ces précieux, car c'est bien le nom qui leur convient, n'ont jamais produit un grand critique. Le grand critique s'adresse à une humanité générale, je ne dis pas nécessairement à une humanité populaire.

Je voudrais, pour finir, signaler à mes lecteurs deux traits qui me semblent exigibles du vrai critique et dont il faut bien dire qu'il les présente de moins en moins.

Je préciserai l'un par comparaison avec le fameux mot d'un ancien sur l'historien. « L'historien, dit Lucien de Samosate, doit n'avoir point de patrie ; il doit s'élever à la vérité par-dessus son amour pour sa nation. » De même, dirai-je, le vrai critique doit chercher la vérité en se détachant de sa dilection naturelle pour son époque. Or, aujourd'hui, non seulement le critique ne pratique pas ce détachement, mais il le tient apparemment pour infériorité ; je lisais, il y a quelques années, dans *La Nouvelle Revue Française*, que tel roman était excellent parce qu'il était « bien de 1932 », et, plus récemment, dans un important organe littéraire, que Malraux est le plus grand romancier de son temps parce qu'il est *le plus*

contemporain. Marquons à cette occasion un reproche qu'on devrait faire à la critique et qu'on ne lui fait pas. On la malmène à tout instant parce qu'elle n'a pas su reconnaître de grands hommes de son temps : Baudelaire, Verlaine, Apollinaire, Rimbaud, Mallarmé. On oublie les cas où elle a dressé des autels à de faux dieux : Delille, Casimir Delavigne, tout près de nous Paul Hervieu, François de Curel, Porto-Riche, Henri Bataille, dont la jeunesse aujourd'hui sait tout juste le nom. Un adage enseigné dans toutes les écoles de droit déclare que la justice est le rempart du droit contre les entraînements populaires. Pareillement, dirai-je, la critique doit être le rempart de la vraie valeur des œuvres contre les engouements des foules. Or nous voyons qu'aujourd'hui elle suit ces engouements bien plutôt qu'elle ne leur tient tête. Il y a à cela d'ailleurs une raison ; c'est que ne point marcher avec les passions du jour se paie cher (oserai-je dire que j'en sais quelque chose ?) et que la fermeté du caractère, qui devrait être la loi du critique, n'est pas toujours son propre.

La faillite si fréquente des engouements des foules devrait les rendre prudentes, les faire se demander si ceux qu'elles portent présentement en triomphe n'auront pas dans cinquante ans, voire bien avant, le sort qu'ont aujourd'hui les Hervieu et les Curel. Il n'en est rien. La raison en est ce phénomène éternel : toutes les générations veulent avoir de grands hommes ; c'est une forme de l'amour qu'elles se portent à elles-mêmes ; et, si elles n'en ont pas, elles les inventent. Je vous invite à méditer ce mot de Barrès : « Certaines personnes arrivent aux plus hautes places ; ce n'est pas que leurs mérites les y désignent, mais parce qu'il faut absolument que ces places-là soient occupées. » Et, de fait, tel qui n'est qu'un poète honorable est salué de grand poète, tel qui n'est qu'un romancier de talent est égalé à un Balzac ou à un Flaubert, tel qui n'est qu'un fougueux idéologue est

apparié à un Descartes ou à un Kant, parce qu'il faut que leur génération ait un grand poète, un grand romancier, un grand philosophe. Un des rôles du critique est de dénoncer ces malversations ; au prix, sans doute, de son repos.

Le respect du critique pour l'appréciation des foules prend encore une forme que je crois sa condamnation et dont je voudrais dire un mot. Vous connaissez tous la formule hégélienne : *Weltgeschichte ist Weltgericht*, l'histoire du monde est le droit du monde ; autrement dit : un fait est juste par cela seul qu'il a eu lieu. Inutile de vous dire que les Allemands professent ce dogme quand le fait est en leur faveur, mais le repoussent en cas contraire ; notre victoire, disent-ils en 1870, est juste puisqu'elle est ; ils devraient dire en 1944 : « Notre défaite est juste puisqu'elle est » ; or, ça, ils ne le disent pas. Je n'ai pas besoin de développer leurs raisons. Or cette thèse qui veut que le critérium du juste soit le succès est également adoptée par certains critiques en matière d'esthétique ; la valeur d'une œuvre est déterminée selon eux par sa réussite. Et, ici, que l'on me permette de verser encore aux débats un fait personnel. Quand *La Nouvelle Revue Française* décida de publier ma *Trahison des Clercs*, Thibaudet, qui faisait partie du jury, s'insurgea contre cette décision, déclarant que ma forme d'esprit était absolument désuète, dénuée de tout intérêt. L'ouvrage paraît, et je crois pouvoir dire sans outrecuidance qu'il est l'objet d'une certaine attention. Là-dessus Thibaudet lui consacre trois grands articles, estimant que l'œuvre était de valeur, puisque le public la retenait. Je dis que cette estimation d'un ouvrage en raison de son succès est une forme très basse de la critique, laquelle doit fonder son évaluation sur un critérium dont la première condition est qu'il soit indépendant de l'approbation des foules, encore qu'ils puissent coïncider.

Le second trait exigible du vrai critique, fort voisin du précédent, est l'examen objectif des œuvres, par opposition à l'obédience délibérée du critique à son tempérament. On entend constamment tel archonte se vanter d'apprécier les œuvres d'après son impression personnelle alors qu'il devrait le faire selon un critérium qui transcende sa personnalité. Un bel exemple de cette seconde position nous a été donné au début de ce siècle. Commençant une série d'articles sur l'œuvre d'Émile Zola, Jules Lemaître déclarait que rien ne lui était plus antipathique que l'art de ce romancier, qu'il allait pourtant s'appliquer à brimer cette hostilité et à faire acte d'objectivité. Sur quoi il écrit trois articles admirables de compréhension et d'équité. Je crois que le critique ne saurait trop s'inspirer d'une telle liberté d'esprit. Il est entendu que la pure objectivité est impossible, que la suppression de tout subjectivisme en fait de critique n'est qu'un idéal ; du moins faudrait-il s'efforcer d'y tendre, au lieu de promulguer qu'on le repousse par principe.

On nous a appris à tous au collège à repérer les diverses facultés de l'âme humaine : la volonté, la sensibilité, l'intelligence constructive. Ces facultés, si hautes qu'elles soient, ne sont pas particulières à l'être humain ; les animaux ont de la volonté, de la sensibilité, plusieurs semblent bien avoir le pouvoir de combiner des moyens en vue d'une fin. Il est une autre faculté qui, moins brillante, moins propre à des résultats fascinants, n'appartient pourtant qu'à l'Homme et prime pour une certaine mesure toutes les autres ; c'est le jugement. Je me permettrai donc de terminer par ce mot, qui signe l'élévation de l'activité humaine qui m'occupe ici, en même temps qu'il nous donnera peut-être la définition que nous en cherchons : *critique veut dire jugement.*

JULIEN BENDA

LA TERRE TREMBLE EN SICILE

Quand la terre commença de trembler dans ma vieille Sicile, Dominique et moi, nous étions ensemble. C'est de tous les hasards de ce temps le seul qui nous paraisse fondé.

Ensemble, tout le matin, nous avions fait mille tours au plus épais du grand marché. Après avoir tourmenté le négoce de plein air, le trafic et la volaille, ensemble nous avions échappé aux mêmes alertes. Si des muletiers criaient, c'était pour vouloir nous étriller tous les deux; s'il partait une de ces carrioles où nous aimions tant à nous suspendre, il y avait toujours de la place pour lui et pour moi. Enfin, quand il nous fallut reprendre le souffle, nos chemises déchirées l'étaient à peu près aux mêmes endroits. Nous nous étions plantés de concert pas loin de deux filles qui jouaient à la marelle, et nous les regardions.

Le répit nous avait plu. Le mur était baigné d'une ombre pacifiante. Lisa et Sorella sautillaient sans nous voir, et nous ne faisions plus cas des incidents ordinaires à la ruelle montueuse. Là-haut, sur la placette, les cochers pouvaient partir sans plus avoir à nous trouver d'abord, puis à nous dénicher. Ici, des cordes chargées de linge traversaient la venelle; de loin en loin, les draps qui s'essoraient lâchaient une goutte d'eau sur les passants ; une femme à la tête chargée d'un panier, pour se baisser, portait les mains aux hanches. Une autre vidait son baquet d'eau savonneuse, si bien que, sur le cours du ruisseau, quelque part, un marchand ambulant

qui criait à pleine gorge ses figues de Barbarie, ses pois chiches grillés, saluait ce pédiluve par un couplet d'injures qu'on ne s'expliquait pas toujours. A cette heure déjà chaude, mon père, dans sa boutique, aunait les coupons de drap ; je suppose que, sous son œil, l'apprenti Gaspare ravaudait alors la culotte de peau d'Annibal Parucci, prud'homme des pêcheurs, puisque je devais livrer le jour même ce vêtement considérable. Et, comme toutes les heures sont filles du soleil, Stefano, le fidèle Stefano, ne manquait pas d'être couché devant sa porte, occupé, l'œil mi-clos, à suivre les progrès de l'ombre sur les pavés. Le banc séculaire lui faisait face de l'autre côté de la placette, où quatre vieillards finissaient leurs jours, dont l'un n'y voyait plus et les autres n'y entendaient guère. Et, parmi ces invalides du soleil, sa jupe et son fuseau distinguaient Catherine la doyenne, à qui, tandis qu'elle filait, ses mâchoires sans lèvres, et jamais en repos, donnaient l'air de moraliser. Tous les matins, son neveu, une fois chargées les fèves du marché, la portait sur ce banc ; on lui donnait chaque semaine un flocon de laine des montagnes dont elle tirait un fil jusqu'au dimanche. Alors, son neveu, la prenant dans ses bras, la portait à Sainte-Marie-des-Lépreux, où, n'entendant plus, elle voyait la messe. Et, le lundi, une mule attachée près du banc recommençait, dans le mouvement de chasser les mouches, à battre de la queue le chef de ces vieillards.

De ces images frustes, qui pouvait se divertir, sinon l'étranger ? Escorté de Niccolo, il vaguait depuis le petit jour dans une ville dont on lui disait tout. Pour faire le cicerone, le balayeur avait abandonné la brouette, le balai de palme et la petite pelle qui servait aussi de grattoir à crottin, et nous l'entendions répondre au passant et l'appeler « illustre seigneur », les seigneurs étant chez nous toujours illustres quand on ne les connaît pas.

« C'est bien simple, disait le balayeur, en décrivant de son bras l'horizon, c'est bien simple, seigneur, ce qui est vieux est normand ou sarrasin ; ce qui est très vieux est grec. Et, ici, tout est grec, normand ou sarrasin.

— Vraiment ? »

Parfois l'étranger faisait un effort :

« Et, dit-il, ce cimetière que je n'ai pas encore vu, est-il grec ou sarrasin ?

— Ne pensez-vous pas qu'il soit grec ?

— En êtes-vous bien sûr ? » demanda le visiteur.

Ce doute réjouissait Niccolo.

« Noble étranger, il y a quarante ans que j'habite cette ville et vingt ans que je la balaie. »

Et, là-dessus, Niccolo d'ajouter qu'il sentait bien que l'illustre voyageur avait contemplé nos tours normandes, visité plusieurs latomies, admiré nos Vénus qui ne sont pas entières, enfin qu'on lui avait montré tous les puits bouchés de la Sicile (et Dieu sait si nous en avons). Il conseillait donc à l'étranger de laisser là sa visite au cimetière ; la distance et la canicule ne prêchaient pas en sa faveur, il faudrait tourner dans les ruelles tordues, y risquer de se démettre la cheville ou de se faire renverser par une de ces poissonnières tapageuses. A quoi bon se donner tant de mal quand on pouvait ici même lui montrer des monuments dignes d'intérêt, des choses plus étonnantes que celles dont on parle...

Depuis un grand quart d'heure, Dominique et moi, nous sentions très bien où Niccolo voulait en venir ; pas encore à point, l'étranger s'intéressait à notre système agraire, à l'histoire d'une muraille, au sens d'un sigle sur une fontaine ; en somme, à des broutilles... Lorsque soudain, par bonheur, la placette s'étant vidée, un nuage d'une extrême minceur quitta le soleil, et, sur le pavé chaud, net et libre, Stefano se fit remarquer par un mouvement. Il avait, je crois bien, déplacé son bonnet de quelques degrés pour l'orienter perpendiculairement

aux rayons du soleil. Tant l'homme se confondait avec la pierre que l'étranger, qui n'avait pas distingué devant cette porte la présence d'un Sicilien vivant, pouvait maintenant mesurer l'immobilité du personnage au relief que prenait son seul geste. Niccolo était servi : on lui demandait enfin qui était cet homme couché devant la porte, les mains sous la tête, et qui ne semblait guère déranger les mouches. Nous vîmes se former sur la face de notre balayeur le sourire le plus orgueilleux et le plus compassé :

« Dieu vous bénisse, très subtil seigneur... Celui-là, je vous le gardais pour la fin. Savez-vous qui est cet homme ? »

Non, l'étranger ne savait pas. Niccolo jubilait :

« Savez-vous qui est ce prince ? Notre Fainéant en personne. Il se nomme Stefano. »

Cette fois, l'étranger, la main en visière, se mit à mieux observer la chose.

« Celui de Saint-Léon est plus gras, mais moins digne, moins élégant, dit-il enfin.

— Dites plutôt, seigneur, que la comparaison le tue. »

Il y avait là un vieux mur dont ils se rapprochèrent. Et c'est à l'ombre de ce vieux mur que Niccolo révéla comment, depuis des années, Stefano reposait méconnu dans sa posture quand, un jour, le boulanger, qui avait l'habitude, en passant, de lui demander l'heure, découvrit la merveilleuse faculté de cet homme ; que, depuis ce temps-là, on n'a pas vu Stefano se lever en plein jour, et que voilà dix ans qu'il occupe cet observatoire où, l'apercevant, le promeneur grossier peut le croire endormi. Erreur. Sous le bonnet, l'œil est ouvert. Cet œil suit la ligne mouvante que l'ombre dessine sur le sol, et, comme, pour lui, chaque pavé marque une minute et pas une autre, un regard suffit au Fainéant pour vous dire l'heure qu'il est. Quant à l'horloge de Sainte-Marie-des-Lépreux, elle ne sert plus qu'aux bergers de la colline...

Mais la placette où les femmes font la lessive, où les marchands vendent les figues, où les chevaux arrivent tout fumants dans le bruit des sonnailles multicolores, la placette que nous foulons au pied, c'est le cadran sur lequel Stefano promène son regard précis comme celui d'un astronome.

« Tenez, fait Niccolo, approchez-le, dites-lui : « Salut, Fainéant ! Quelle heure peut-il bien être ? » Il vous répondra, soulevant légèrement son bonnet pour laisser filtrer un regard vers la ligne : « Il est midi, l'ami », ou bien : « Il est midi moins dix minutes. » S'il est disposé à parler, il vous dira : « Quand le soleil aura touché ce crottin qui est là, il sera midi juste. » Alors, illustre visiteur, quand le soleil touchera ce crottin, vous entendrez douze coups sonner au campanile. Le Campanile, voilà comment on l'appelle aussi. Campanile d'en bas disent certains qui n'oseraient l'interroger, prétendant qu'il connaît l'heure de la mort de chacun. »

Dans la pause que fit Niccolo, l'étranger ne voulut pas se taire :

« Comment expliquer cela ? dit-il.

— Seigneur, c'est qu'à force de patience et de calme il est entré dans la famille des fontaines et des porches, de ces choses qui nous regardent mourir et n'en vieillissent qu'à peine. Il accepte comme elles notre vie et notre mort et les regarde venir. »

Soit qu'il fût émerveillé, soit que la grande chaleur de juillet l'eût amolli, l'étranger resta muet quelques instants. Il reconnut enfin :

« Les gens de Saint-Léon n'en ont pas autant.

— Et ils le savent, dit Niccolo. Et ils en crèvent. »

Les deux filles poursuivaient leur marelle. Nous les regardions pousser du pied le palet d'un casier à l'autre et pour la deuxième fois sauter de la terre au ciel et du ciel à la terre. Mais nous, pourquoi écouter Niccolo ? Il ne nous apprenait rien. Rien de ce Fainéant qui

faisait corps avec la ville et sa poussière, rien de la ville de Saint-Léon notre voisine dont les habitants ne s'aventuraient pas chez nous, vivant avec les nôtres à couteaux tirés parce qu'il en avait toujours été ainsi. Mais on levait le voile devant un étranger. En Niccolo nous frappait surtout l'audace.

« Illustre seigneur, dit-il enfin, veuillez m'excuser si je vous laisse à votre visite. Les marchands se retirent, il me faut nettoyer cette place fameuse. Elle vous appartient, comme ceux qui la traversent ; on vous prie de disposer de leur personne comme de la mienne, c'est un honneur ici que de servir un étranger. Si votre seigneurie manque de tabac, si elle préfère les vins de longue garde, qu'elle se fie à Niccolo. Et, s'il vous plaît visiter la tour de Sainte-Marie-des-Lépreux, descendre dans la crypte ou vous confesser, n'hésitez pas. C'est moi qui ai les clefs. Mais, à votre place, j'irais de préférence visiter Stefano. Vous lui feriez un grand honneur. Approchez-le, et dites-lui : « Salut, Fainéant ! »

— Je ne vais pas le blesser ? »

Décidément l'étranger n'avait rien compris. Niccolo s'excusa. Il laissait le seigneur avec le Fainéant.

Dominique et moi, nous nous étions cachés pour voir faire l'étranger, nous attendions la scène. Il approcha le Fainéant. Il jeta un regard circulaire. Puis, ne voyant personne, il s'esquiva, le seigneur. Dominique et moi, nous échangeâmes alors une grimace déçue et quelque peu rancunière.

Cependant Niccolo avait dit vrai. Midi n'était pas loin. Les voituriers commençaient à garer leur véhicule. Midi, c'était l'heure où le parfum des aubergines frites s'intronisait sous les tonnelles. Alors nos mères, dans la rue ou par les fenêtres, tâtaient le linge et commençaient à dégarnir les cordes. En même temps, ces femmes faisaient résonner le quartier de nos noms respectifs, hurlant, chacune selon sa tendresse particulière : Felicia !

Felicetta ! Giulietta ! Nanetta ! Maricchiedda ! Lisa !... et encore : Petru ! Pitrinu ! Pitricchiu ! Que si, par hasard, l'un de nous fût allé s'amuser à dix lieues dans le val, la voix maternelle aurait porté jusqu'au flanc des montagnes. Mais comme, quelquefois, nous n'étions pas si loin, cette marque d'affection nous frappait comme un tonnerre. Il va de soi qu'elle tombait toujours mal à propos. Ainsi, quand Dominique entendit une voix connue clamer son nom, il venait de découvrir un amusement propre à tourmenter les deux filles, et, l'usage étant qu'on laissât crier trois ou quatre fois avant de s'ébranler, Dominique ne bougea pas encore. Quant à moi, je ne le quittai pas, ma mère étant à Syracuse et mon père, comme les autres pères, préférant m'attendre et n'élever la voix qu'à l'intérieur de la maison dont on refermait sur nous les portes. Il nous restait donc un peu de temps pour regarder cette marelle, mais pas assez pour rire véritablement.

C'est alors — cher Dominique, nous étions encore ensemble — que l'événement eut lieu. Il faut bien que nous l'appelions un tremblement de terre. Sans autre signe prémonitoire, ce fut un roulement qu'on pouvait prendre d'abord pour le bruit d'un accident de charrette, si ce n'est qu'à cet instant précis nous aperçûmes l'un et l'autre une fente d'une certaine longueur s'ouvrir comme par un coup de hache dans les casiers mêmes de la marelle. Plus loin, une poutrelle et quelques tuiles étaient tombées devant la maison de Stefano. A la vérité, ce n'était qu'une de ces petites secousses fréquentes chez nous, qui, d'un côté, remuent la montagne et, plus loin, font tomber quelques pièces de vaisselle. Mais Lisa et sa petite sœur nous aperçurent pour la première fois et s'enfuirent en hurlant. Au même moment, Gaspare m'appela, puis tant de mères appelèrent tant de Tita, de Tina, de Tresa, il courait tant de Petru, de Pitricchiu, qu'on ne savait plus où aller.

Les voituriers voulant tous à la fois se garer loin des maisons et retenir les bêtes, deux charrettes venaient de verser sur les étalages de poissons, sur les paniers de fèves ; tous les chiens de la commune se prirent à hurler ; détaché de ses limons, un beau mulet à la têtière garnie de plumes rouges s'en allait en trottinant. Courant par là pour rejoindre Dominique, j'étais en train d'enjamber le Fainéant quand je sentis ma cheville prise comme dans un piège à loup. C'était la main de Stefano qui me tenait. Il m'ordonna d'appeler Catherine. Sans y réfléchir davantage, je me précipitai vers le banc des quatre vieux. Une canne m'y agrippa, j'étais saisi par des mains goulues, beaucoup moins faibles qu'on ne les imaginait. On m'interrogea : quelles nouvelles ? quelles morts ? quels accidents ? Et les voix n'étaient pas si débiles. Eux qui restaient assis et ne nous sentaient plus qu'à peine, ils avaient dû reconnaître le vieux cri des mères qui ont peur. Oui, c'était cela qui les avait frappés. Moi, dont la mienne était absente, il m'avait semblé un moment l'entendre.

La vieille me dit d'aller chercher sa nièce au lavoir, celui qui n'y voyait point voulait savoir de quel côté avait pris le feu ; son voisin lui criait dans l'oreille qu'il était midi passé ; le monde entier devenait sourd ! Accroché par les mains et par les cannes, je promis d'aller au lavoir, et je jurai que le feu n'avait pris nulle part, et qu'il faisait beau ; je me débattis furieusement pour me sortir des pattes de cette vieillesse. Dans un moment pareil, il était dangereux d'y rester. Qui sait ce qu'il fût advenu de moi si je n'avais employé toutes mes forces à me délivrer ? Il n'était plus question pour le moment que je me rendisse auprès de la nièce au lavoir.

Quelques instants après, toute la rue était dehors, manifestant sur la place ; mais, au volume des cris, on pouvait juger que les vivants l'emportaient toujours

en nombre. Rien de plus rassurant que cette clameur affolée. Quelque part, dans la presse, Gaspare criait mon nom. Je le laissai faire un tantinet, pour voir après l'inquiétude éclater sa joie et les soupirs d'un grand soulagement. A la fin il m'aperçut :

« Où traînais-tu, sacripant ? Va vite livrer la culotte au signor Parucci. Il voudra sortir ! Va vite. »

Voilà pourquoi Gaspare me cherchait. Et mon père ? Lui s'inquiéterait, au moins ! Il est sur la place et m'a vu sain et sauf. J'aurai le temps de l'embrasser quand je serai revenu.

Ce Gaspare s'imagine, parce qu'il raccommode un vêtement, qu'on n'a plus de quoi se vêtir. Il est vrai que cette culotte de peau n'est pas ordinaire. Mais enfin, si le prud'homme avait peur, il sortirait comme il est.

« Eh bien ! Vas-tu partir ? »

Oui, je pars, sans avoir inquiété personne. Alors que tout le monde est en vacances brusquement et, devant les portes, parle des événements sans être dérangé, moi, je m'en vais, cette culotte sur les bras, chargé d'une commission un jour de tremblement de terre.

Sous les pampres de sa treille, quand le prud'homme Parucci, m'ouvrant sa porte, vit que le vêtement célèbre était sauf, et que je l'étais aussi, il m'embrassa bien sincèrement. Dans la maison, je fus gratifié d'une tartelette et de deux ventres de nonnes tout croustillants : la tartelette pour ma course, et le reste à cause du tremblement de terre. J'ajoutai que de grandes poutres s'étaient détachées des façades. Cela fit son effet. On me choisit la plus belle de ces oranges qui, rangées toute la semaine sur l'appui de la fenêtre, mûrissaient à loisir entre le soleil et le prud'homme. Mon bienfaiteur caressait sa culotte. Je crois bien qu'une larme brilla dans ses yeux.

Descendu dans la ruelle, je vis venir à moi le grand Cosmo :

« C'est toi, petit, qui as raconté aux vieux que la terre a tremblé ?

— Moi ? »

Et Cosmo, qui a un joli coup de main pour retourner la peau d'un lièvre, fit tourner mon oreille entre ses doigts.

« Lâche-moi ! Ils le savaient déjà ! Ce n'est pas moi qui leur en ai parlé !

— Ce sont peut-être les Bourbons !

— Si tu sais qui a parlé, lâche-moi ! »

Il me lâcha l'oreille :

« On t'a vu parler à Catherine. Qu'est-ce que tu lui disais ? »

Maintenant que j'avais mon oreille, je pris mon temps pour lui répondre :

« Je lui ai dit que personne n'était mort. Voilà ! Et, si tu ne me crois pas, va la trouver.

— Sacripant !

— Interroge-la.

— Elle est morte.

— Morte ?...

— On vient de la retirer du banc. Regarde. Elle n'y est plus.

— Et de quoi est-elle morte ?

— On ne sait pas. Je pensais que c'était toi qui lui avais fait peur.

— Je ne lui ai rien fait, je te le jure, Cosmo. »

Sur le banc, le fil du fuseau est déroulé. Restait encore un peu de laine, un flocon minuscule qui n'avait pas été filé. Je me gardai bien de dire que le Fainéant m'avait tenu le pied. Je ne tenais guère à faire part de quelle commission il venait de me charger. Car il n'y avait pas de doute. Il avait senti l'heure.

On avait rentré les autres vieux. Rassemblés autour du banc, les hommes prenaient les décisions. Le menui-

sier laissait disposer pour la défunte d'une caisse à peu près convenable commandée deux semaines plus tôt à l'intention de l'oncle Gege dont l'agonie, depuis ce jour, allait en décroissant. Puisqu'il trompait la mort, on ferait profiter Catherine d'un logis dont il ne voulait pas.

A la fin de cette conférence, la mère de Dominique, descendue vers son fils, lui dit à l'oreille de venir à table. L'on s'était mis d'accord pour enterrer à quatre heures. Giovambattista, le boulanger, promit l'éloge funèbre. C'était toujours lui qu'on chargeait de parler dans ces occasions-là. Même, on disait chez nous d'un homme qui se portait mal : « Il n'en a plus pour longtemps à parler au boulanger. » Les gens de Saint-Léon disent plutôt : « Il va bientôt manger le blé par les racines. » C'est qu'ils n'ont pas un boulanger comme le nôtre.

A trois heures de cet après-midi, le signor Parucci remonta la ruelle en soulevant à plusieurs reprises son chapeau bordé de soie, le seul dont il usât pour saluer les gens. Il était rasé de frais. La chaîne de sa montre de vermeil, aussi célèbre que la culotte de peau, lui battait la bedaine. Devant la maison de Catherine, un cercle d'hommes habillés pour la cérémonie attendait la levée du corps. C'est dans ce groupe que le prud'homme fit son entrée. On y voyait Giovambattista, de tous le plus sombrement vêtu et tenant ses bras croisés, qu'on eût dit un chapelet de belles aubergines. Niccolo et mon père n'avaient de noir que la cravate et le chapeau. Deux chevriers de la montagne, qui passaient chez nous toutes les semaines pour vendre leur fromage, s'étaient mêlés aux événements sans lâcher l'odorante ricotta enveloppée de jonc. Ma mère se trouvant à Syracuse, celle de Dominique nous fit mettre du linge propre et me donna même une chemise de son fils, car mon père ne s'entendait pas à ces choses. D'ailleurs, le séisme l'occupait tout entier. Il parlait verbeusement

au milieu des autres hommes et ne fut pas le dernier, quand apparut le signor Parucci, à s'avancer vivement vers lui.

« Eh bien ? demanda-t-on.

— Messieurs, dit le prud'homme en ôtant son chapeau, ça n'a pas tremblé à Saint-Léon. »

Cette nouvelle répandit un mouvement de sourires dans l'assistance.

« Ils n'ont pas une faille, rien de détruit ?

— Pas une faille ! La place de Saint-Léon est nette comme ma main. Et les habitants, faute de catastrophe, sont obligés de parler de la nôtre. Voilà ce que je tiens des pêcheurs de chez nous qui viennent d'y passer.

— Savent-ils que nous avons des morts ?

— Pas encore.

— Ils seront blêmes, les gaillards. »

Et l'on se mit à brocarder les gens de Saint-Léon.

« Et ils n'ont pas de mort ?

— Pas une poule. Nous sommes les seules victimes de toute la province.

— Victimes ? dit Niccolo. Je ne sais pas si la vieille sera considérée comme telle. »

Une grosse rumeur accueillit cette contestation. Le prud'homme, d'un geste, fit taire tout le monde. Attendu qu'il savait écrire, on écoutait cet homme avec confiance. Pour l'entendre, il fallait le regarder : ses gestes volumineux soulevaient les phrases, les posaient par terre ou les jetaient au ciel.

« Sans doute que sa mort n'est pas inattaquable. Les langues sont méchantes, et la mauvaise foi ne manque pas. On pourra dire qu'elle n'a pas été broyée, la pauvre, ni déchiquetée, ni même consumée partiellement. Mais oublies-tu la terreur, Niccolo, les foudroyants effets de l'épouvante ?... Cheveux dressés, paralysie, apoplexie, épilepsie ?... »

Dominique et moi, nous le laissâmes, car nous allions

de l'un à l'autre, afin de ne manquer personne, et de bien voir tout ce qui se tramait. Plus loin, on entourait le Barbaresque, un patron de pêche qui avait fait naufrage une année sur la côte tunisienne. C'était le plus proche parent mâle de la défunte. Il mâchait le bois de sa pipe pendant qu'on défilait pour lui serrer la main. Quant à la bière, elle était arrimée sur une charrette à bras, seul véhicule propre à descendre les ruelles tortueuses qui menaient au cimetière. Comme il fallait d'abord passer par la placette où nous attendaient les femmes, tout ce monde se mit à remorquer la charrette jusque là-haut. « Doucement, doucement ! » disait notre voisin dans la manœuvre. C'était lui qui avait prêté le véhicule. « Ne sois pas trop long, Giovambattista, j'ai besoin de ma voiture à six heures. » Le prud'homme laissait pousser les autres et les encourageait d'un mot pour leur faire plaisir.

Quand nous fûmes sur la place, il me tapota la tête en me demandant si je n'avais pas vu le seigneur qui se promenait chez nous. Je promis de le lui signaler si je l'apercevais. Puis, reprenant la conversation sur la mort inattaquable, la pension due au Barbaresque et les dégâts de la commune, il tendit le doigt vers le cercueil :

« Cette Catherine, on peut encore l'attaquer !

— Comment, dit Cosmo, une pauvre vieille qui ne peut plus remuer ? »

Mais le Barbaresque trouvait que le prud'homme avait raison, et Niccolo insistait pour qu'on invitât l'étranger.

« Laissez-moi faire », dit Annibal.

Il consulta sa montre de vermeil.

« Eh ! les amis, il serait temps d'aller au cimetière. Voyez si les femmes sont prêtes. Elles ont eu le temps de jacasser à souhait. »

Et il commença à régler l'ordonnance du convoi

funèbre. Le Barbaresque et un parent se tenaient aux limons de la charrette, deux autres près des roues pour les retenir dans la descente. En tête, et derrière le véhicule, devait marcher le boulanger, suivi de plusieurs boutiquiers avec leur commis. Je voyais là mon père, mais Dominique et moi, nous préférions marcher en queue pour disposer d'un champ plus vaste et nous ébattre à l'occasion. Fermant le convoi, la corporation des voituriers, notre victime, nous avait une fois de plus derrière elle.

J'allai voir de nouveau si l'étranger n'était pas par hasard du côté de l'église, mais je ne l'y trouvai pas, et le prud'homme, quand je revins, parut fâché.

« Nous le trouverons peut-être au cimetière, dit Niccolo. Il voulait le visiter.

— Vous entendez, vous autres ? fit le prud'homme. Tenez-vous. »

Tout le monde se tint.

Mais, au moment où le cortège fut formé, prêt à partir, à l'instant où le prud'homme, sur un dernier coup d'œil d'ensemble, s'apprêtait à saisir le cordon du poêle, une clameur, gagnant de proche en proche, s'éleva des rangs, qui, à peine organisés, se disloquèrent spontanément, non pas qu'une nouvelle secousse terrestre nous eût ébranlés, mais parce qu'on venait de signaler un homme qui s'avançait vers nous. On se le montrait les uns aux autres. Nous ne lui faisions pas peur. Au gland de soie de son bonnet, chacun de ses pas imprimait un petit balancement, à droite, à gauche. Un nom jaillit de toutes les poitrines :

« Stefano ! Stefano s'est levé ! »

Oui, Stefano en personne traversait la place. A une heure où nul, ici, ne se souvenait de l'avoir vu debout, d'un poste qu'il n'avait jamais quitté sous le soleil, Stefano s'éloignait, laissant sur les pavés, là-bas, une trace plus claire, cette empreinte où, disait-on, la pierre,

à peine, mais visiblement, s'était creusée. Il y avait de quoi se récrier. Voir Catherine se lever de son cercueil et réclamer son fuseau n'eût pas causé plus grand émoi. Stefano, en vérité, se tenait bizarrement debout et semblait mal assuré sur ses jambes; à mesure qu'il approchait, on voyait mieux combien il était pâle.

« Sainte Rosalie ! dit la bouchère qui était pieuse, on dirait Lazare avec ses bandelettes. »

Après cette femme, les hommes retrouvaient la voix pour accueillir le Fainéant :

« Qu'est-ce qui t'arrive, Fainéant ?... Rien de grave ?... Allons, parle, Stefano. Ne nous laisse pas dans l'inquiétude !... »

Puis on pria les autres de se taire pour l'entendre. Et, malgré le silence qu'on lui tendit pour le faire parler, le Fainéant ne parla point. Il regardait droit devant lui, mais ses yeux ne se posaient nulle part. Alors Giovambattista — ce boulanger était un peu médecin — le prit par un bras pour le soutenir et, dans le blanc des yeux, l'examina. Le prud'homme fit pendant au médecin, mais pâle lui-même, comme il demeurait coi, ce fut l'autre qui employa sa patience à tirer quelque chose du Fainéant.

« Qu'est-ce qui t'arrive, Fainéant ? Parle-moi. Suis-je ton ami ou non ?... Stefano, qu'est-il arrivé ?

— N'ai-je pas le droit, répondit le Fainéant, n'ai-je pas le droit de suivre une compatriote jusqu'à sa dernière demeure ?

— Tu ne dis pas la vérité, Stefano. Ce n'est pas la cérémonie qui t'a mis debout. Quelque chose de plus grave te tourmente. »

Le silence retomba, ce silence déférent qui épaulait comme par habitude les paroles du boulanger.

« Tu as raison, boulanger », dit enfin Stefano.

Il se tourna cette fois vers la foule et prononça d'une voix plus forte :

« Je ne sais plus l'heure. »

Giovambattista fronça le sourcil. Les femmes saisirent les bras des hommes. Le boulanger regarda le prud'homme et le prud'homme regarda le boulanger. Moi, j'aperçus Dominique et Dominique m'aperçut. Je ne sais pourquoi, j'avais la chair de poule, et Dominique l'avait sans doute comme moi, tant il est vrai que, notre amitié étant déjà vieille, nos sentiments allaient toujours de pair.

Stefano poursuivait :

« Annibal m'avait promis de vous parler. Puisqu'il ne l'a pas fait, je vous parle moi-même. J'attendais que la cérémonie vous eût rassemblés, et me voici. Depuis quelques jours déjà, je voyais bien que c'était fini, que je me trompais et vous trompais aussi. Pourquoi restez-vous là plantés comme des statues ? Vous avez cru peut-être que je saurais toujours ?... Mais je ne suis pas infaillible... »

Le Fainéant, après ces paroles, soupira de fatigue.

« Allons, dit le prud'homme, viens t'asseoir, Fano. Ne te bouleverse pas ainsi. Tu nous fais mal. »

Comme on le conduisait vers le banc d'où l'on avait retiré les trois vieux, Stefano se plaignait encore :

« Suivez donc votre enterrement, les amis, et me laissez en paix.

— Nous ne laissons en paix que les morts.

— S'il en est ainsi, ne troublez pas mon sommeil, et considérez-le comme profond. »

Un rire général accueillit ces tristes paroles. Entraînés par ce chœur, Dominique et moi, nous nous surprîmes à rire aussi. Le grand Cosmo en oublia la cérémonie et toutes les circonstances :

« Fais-nous l'honneur de rire avec nous, Stefano. On se croirait... »

Il n'acheva pas. Les deux chevriers s'approchèrent du banc :

« Sais-tu ce que c'est, Fano ? Gibello (c'est le nom que l'on donne dans nos pays à l'Etna) aura fait des siennes. Souvent alors tout un quartier de terre se déplace, et souvent c'est à peine si l'on s'en aperçoit.

— Il a raison. Demain, avec l'accoutumance, tu liras l'heure comme autrefois.

— Ne pouvez-vous pas, reprit Stefàno, ne pouvez-vous pas, mes amis, rester à votre affaire ?

— Notre affaire ? Sang de Dieu ! Et nous te laisserions dans cet état ?... Elle ne souffre plus, la vieille que nous pleurons. »

Sur le banc de pierre, prud'homme et boulanger encadraient le Fainéant et ne le lâchaient point. Celui-ci venait à peine de s'asseoir qu'il fit une remarque amère sur la place qu'on lui assignait. Sur le banc des quatre vieux où s'assoit qui n'est plus bon à rien. On ferma la bouche au Fainéant, on le pria de n'être pas ridicule et de songer que le moment était mal choisi pour décourager le peuple : on le désapprouvait non sans ménagements, eu égard à sa triste figure. Fatigué, il commença de s'allonger sur le banc.

Et, soudain, je tirai maître Parucci par la manche :

« Signor Parucci, voici l'étranger... Il vient vers nous ! »

Le prud'homme se leva aussitôt pour ajuster son gilet. Déjà Niccolo accueillait le visiteur qui s'était découvert :

« Messieurs, dit l'arrivant, je ne voudrais pas interrompre vos colloques.

— Nos colloques sont les vôtres. Soyez le bienvenu ici, comme à l'enterrement que nous faisons. »

Une courtoise inclination fut la réponse de l'étranger. Il se promenait sur la colline où rien n'avait tressailli, mais ici, était-il vrai que... Le signor Parucci confirma, avouant que nous sommes endurcis à ces choses, et promettant à son hôte de lui montrer tout à l'heure notre faille. . . . .

« Mais qui donc est mort ? demanda le visiteur à Niccolo.

— Catherine, la vieille fileuse que je vous disais ce matin.

— Elle qui était d'une si bonne roche... »

Il sourit mélancoliquement.

« Je l'aurai donc connue moi aussi, votre morte... »

Un moment, il demeura songeur, puis montra quelque étonnement. Catherine se tenait loin des maisons, hors de l'atteinte des tuiles à ce qu'il semblait. De quoi donc pouvait-elle mourir ? Annibal lui demanda pardon :

« Oubliez-vous, illustre seigneur, l'épouvante sous toutes ses formes ? Cheveux dressés, apoplexie... »

La voix du Fainéant interrompit le prud'homme :

« Ne te fatigue pas, Annibal. Elle est morte de la mort et voilà tout. »

Annibal, stupéfait, se retourna vers le banc. Heureusement tout le monde se mit à rire en hommage au héros, et le prud'homme suivit le mouvement. Comme Stefano était couché de tout son long, l'étranger le reconnut.

« Vous avez quitté votre place ?

— Je l'ai quittée, parce qu'elle n'est plus la mienne.

— Ne l'écoutez pas, illustre seigneur ! Il nous joue, depuis un moment, un tour de sa façon », dit Niccolo.

Tout le monde approuva Niccolo. Mais, aussitôt, le Fainéant rétorqua l'attaque sans bouger :

« Ne les écoutez pas, illustre voyageur, ils vous jouent un tour de leur façon. On vous attendait dans le pays, on savait que vous veniez voir la fontaine d'Aréthuse. »

Niccolo fit le cicerone :

« Je vous ai dit que notre Fainéant ne ressemble pas aux autres.

— Il n'y a plus ici de Fainéant, Niccolo. Est-ce nous que le visiteur vient voir ? Non, mais des chapelles,

des maisons vétustes et la fontaine d'Aréthuse. Un voyageur vient voir les ruines. Noble étranger, vous en avez une qui vous parle. »

L'étranger s'inclina :

« En ce cas, elle parle bien.

— Nous tenons ça des Grecs », dit Cosmo.

Le voyageur souriait avec une politesse un peu triste. Il n'était pas venu voir rien que les ruines.

« Pourquoi voyageons-nous ? dit-il. Parce qu'alors tous ceux qui passent nous plaisent, et tout ce qu'on voit nous attire. Nous sommes venus demander notre chemin, demander l'heure qu'il est...

— L'heure qu'il est ? » dit Stefano plus pâle.

L'étranger n'avait pas entendu. Niccolo lui faisait en vain des signes. Il continuait :

« A cette question-là, on me répondra toujours. Jamais on n'a vu d'homme refuser un tel service. Je ne désire pas en demander de plus grand et là se borne tout mon plaisir. »

Entraîné par Niccolo, l'étranger s'était effacé dans la petite foule. Il disait : « Je ne l'ai pas appelé Fainéant... » Et le balayeur dut lui faire comprendre que Stefano était malade.

Autour du banc de pierre, pendant ce temps-là, le gros de la troupe commençait à s'échauffer. Les cravates noires ni les chapeaux n'étaient plus en place. L'émotion débraillait les hommes de chez nous. Il fallait en finir, Stefano devait oublier l'incident et, dès le lendemain, reprendre sa place comme à l'accoutumée.

« Demain, dit-il, vous ne me verrez plus. »

Cette fois, le banc fut assailli par la ruée, cerné de toute part. Le Barbaresque et les porteurs abandonnèrent la charrette. Dominique et moi, nous nous étions glissés entre les jambes des hommes penchés sur Stefano. On ne riait plus. On voulait savoir si, pour parler ainsi, il n'avait pas reçu quelque tuile sur la tête et s'il oserait

nous quitter dans un des moments les plus graves de notre histoire. On lui demanda s'il voulait que les gens de Saint-Léon fissent des gorges chaudes, que l'étranger n'osât plus rester chez nous et que les enfants n'allassent plus à l'école.

« Je vous dis que je suis fatigué », répéta le Fainéant.

Il en avait bien l'air et portait fréquemment la main au front. On l'adjura plus bas :

« Serait-ce que tu veux aller à Saint-Léon ? »

Il gémit :

« Pourquoi voulez-vous que j'aille à Saint-Léon, bon Dieu !

— Alors reste avec nous.

— Nous avons besoin de toi, Stefano. »

Il déplaça son bonnet à gauche.

« Et, si j'étais mort, qu'est-ce que vous feriez donc ? »

Cette question déclencha le cœur et la voix de tout un peuple, chacun de nous prenait à témoin son collègue. « Tu entends, Philippe ? — Tu entends, Antoine ? — Tu entends, Luisa ? » Et tous se retournant vers le héros :

« Quelles obsèques t'auraient suivi...

— Je vois toute une ville abandonnée à jamais... » prononça le boulanger en levant une main prophétique.

Le bonnet passa à droite.

« Vous auriez fait cela ?

— Nous te le jurons, Stefano. »

Il lâcha son bonnet.

« Solennellement ?

— Solennellement. Moi, Annibal Parucci, je te donne ma parole d'homme d'honneur.

— Nous te donnons la nôtre. »

Il sourit encore faiblement pour demander :

« Vous vous seriez habillés pour les obsèques ?

— Nous, nos femmes, nos enfants, de nos habits les plus beaux et les plus noirs.

— Annibal, tu te serais rasé pour ce jour-là ?

— Les joues et la tête », dit le prud'homme cramoisi.

Et le Fainéant, avec une étrange hésitation :

« Vous seriez tous venus ?... Autant que vous êtes là ?...

— Il en serait venu de Syracuse et de la montagne. »

Il demanda enfin :

« Comment... comment vous seriez-vous rangés ?... »

Non sans peine il s'était levé sur un coude. De ma place, il me semblait qu'il avait mal et ne le disait pas.

Le prud'homme, tout heureux, écarta les autres, s'adressant à la ronde et riant :

« Sainte Vierge de chez nous ! Voyez un peu à quoi cet homme va penser !... Comment nous nous serions rangés ? Eh bien, Stefano, j'assumerais encore cette tâche... Mais, cette fois, ce n'est pas une sinécure... D'y penser je suis déjà tout en eau... Nous serions, cher ami, rangés à peu près comme nous le sommes... Mieux que cela... Beaucoup mieux même... Nous allons te le faire voir ! Holà ! Vous tous ! Nous sommes devant la tombe, c'est compris ? Avancez face à moi, et répartissez-vous de chaque côté de ma main. Fort bien... Vous, les femmes, reculez... Les marmots, poussez-vous, et cessez de vous ébattre, ce n'est pas le moment... Gaspare, le Barbaresque, approchez... Voilà qui est parfait. »

Annibal se rangea au milieu de ses hommes et chacun spontanément trouva sa pose. Mon père croisa les bras. Dans son profil étincelait toute la fierté sicilienne. A le voir, lui et le Barbaresque, on sentait ce qu'on appelle chez nous « un homme d'honneur ». Pour Gaspare, il se posa le front dans le creux de la main. Les yeux levés au ciel, d'autres suivaient la marche d'un nuage. Enfin, dans l'ensemble, c'était ainsi qu'il convenait de se tenir devant la terre fraîchement remuée de notre petit cimetière, quand le boulanger se plantait dans l'ombre des glycines qui chargent la grille, à cet endroit si bon pour une sieste.

Mais combien Stefano, que je ne quittai pas des yeux pendant la préparation, me parut diaphane! Il sourit faiblement à Giovambattista :

« Et toi, Giovambattista, que vas-tu dire ? »

Le regard du boulanger lui imposa le silence éternel.

Giovambattista méditait sur une fosse ouverte. N'y devaient plus tomber, après les derniers mots, que les poignées de terre. Les hommes s'étaient découverts ; sages, les enfants ne bougeaient plus, on n'entendait même pas les poules gratter sur la place.

La voix du boulanger se porta vers une région qui n'était pas la nôtre :

« A notre Stefano, à Stefano le Fainéant, nous sommes venus dire le dernier adieu... »

Comme nous regrettions, Dominique et moi, de n'être pas des hommes ; car tout ne venait pas jusqu'à nous des paroles que semait au vent le bras puissant du boulanger. Mais, au fond de notre petite vallée, entre ces montagnes de silence, il nous arrivait un peu de soleil. Le vent remua les rares et nobles cheveux que la farine avait blanchis autant que les années. Ce fut l'exorde, avec cette phrase qui chante toujours, et nous donne, quand elle bat dans la mémoire, tout le frisson du pays :

« Pêcheurs, laissez le filet tremper dans la mer. Il n'est plus, celui qui nous regardait vivre...

» Tu es méconnaissable, ma petite ville. Tes charrettes sont arrêtées sur la place, tes chevaux ne secouent plus leur crinière, les femmes se taisent, leur bras cesse de battre le linge. Tout ce qui était vaillant connaît sa faiblesse. Le marchand qui propose des figues reste pantois au milieu de la place ; il stationne, la main tendue comme un malheureux ; on voit même les enfants ne plus courir... »

Et le regard du boulanger honora la ville et ses hauteurs, ses hommes et ses enfants, et Dominique et

moi, qui baissâmes les yeux. Et il s'interrogea sur cette stagnation soudaine d'un peuple, sur la grandeur de ce deuil. Car l'étranger lui-même pouvait s'interroger : pourquoi donc étions-nous si entièrement prostrés, pourquoi pleurions-nous plus hautement la mort d'un homme qu'on voyait depuis trente ans gésir ? enfin à quoi servait, vivant, celui qui, mort, faisait dans la muraille une pareille brèche ? Là-dessus, le boulanger s'adressant au mort couché :

« Mais sans toi, Stefano, lui dit-il, sans toi présent parmi nous, que devenaient Vanna qui bat son linge et Cosmo qui charge les sacs, Bastien qui harnache les mules et Niccolo qui ramasse leur crottin, Basile qui fait des écritures, et moi qui pétris la pâte ? Comment, sans toi, donner un nom de baptême au temps de notre vie, et l'appeler Travail ?

» Niccolo, ton ami Niccolo, quand il ramassait le crottin, prenant bien garde de passer à l'ombre des lauriers, quand il bourrait sa pipe et crachait à deux pas de là, crois-tu, cher ami, qu'il savait ce qu'il faisait ? Quand il songeait profondément, sa petite pelle dans la main, crois-tu qu'il discernait le sens de toute cette attitude ? Non. Mais, en te regardant, il comprenait aussitôt qu'il avait travaillé. Dis que c'est vrai, Niccolo.

— C'est vrai », dit Niccolo.

Et tous les hommes répétèrent : « C'est vrai », en marmonnant.

Sans laisser de répit au mort fatigué sur qui descendait l'amas de ce discours et de ces murmures, le boulanger reprit, les yeux chargés de reproche au souvenir des faiblesses du héros :

« Eh quoi ? Avais-tu mis en doute notre amitié ? Nos sentiments de compatriotes ? Quel doute bizarre t'avait-il ébranlé pour que tu eusses besoin de l'assurance dont nous fûmes tous et dont je suis encore l'inter-

prète ? Voulais-tu des protestations ? Entre les tiens et toi, quel pacte plus fort que le silence ? »

Pour faible que fût alors le mouvement qui agita Stefano, je ne laissai pas de le remarquer. Il voulut répondre, j'en suis persuadé, mais la force lui manqua, la partie n'était pas égale. L'éloge retomba sur lui, écrasant sa velléité.

Giovambattista fit alors un pas en avant pour prononcer les dernières paroles :

« Adieu, Stefano, qui nous as donné pendant dix ans nos heures, adieu. Avec la sagesse, il ne t'importe plus de savoir à quoi tu nous as servi. Nous autres qui sommes encore engagés dans la folie, nous t'en jetons quelques paroles sur ta tombe. Les heures ne sonnent plus par ta bouche... Vieux témoin, tu les laisses bien inquiètes, et l'on ne sait plus ce que l'on fait de soi.

» Mais toi, beaucoup de vie t'accompagne, là où tu chemines, dans ces sentiers inconnus dont notre vicaire te parlera mieux que moi, dans ces lieux où, nous l'espérons, tu trouveras enfin le repos.

» Pêcheurs, vous pouvez retirer le filet de la mer... »

Le prud'homme se tordait le menton. Le Barbaresque n'avait plus la pipe à la bouche, tous les regards étaient fixes et aucun ne se rencontrait. Pippa, ma voisine, pleurait tout bonnement. J'estimai qu'on pouvait envier Stefano, je tournai les yeux vers lui. Il était si raide sur ce banc que je sentis mon cœur battre quand il remua la tête :

« Merci, boulanger... »

Ainsi dit le Fainéant, si je l'ai bien entendu ; car ce qui lui sortit de la bouche fut moins une parole que l'effort de son haleine. Sur la face émaciée, l'œil vitreux clignotait comme une lampe à bout d'huile.

Pauvre Stefano ! Qu'il eut de peine à se lever. Le prud'homme lui posa une main sur l'épaule et dit d'une voix forte, quoiqu'un peu tremblante, que lui, Annibal

Parucci, était connu depuis vingt ans dans la localité comme prud'homme des pêcheurs, que, depuis dix ans, il demandait l'heure à Stefano, le Fainéant, que ni lui ni le Fainéant ne quitteraient leur poste respectif, et que lui, prud'homme, il désirait en conséquence donner publiquement à Stefano une preuve de la confiance unanime.

Sur ces mots, il tira de son gousset la montre de vermeil. En quittant le gilet fané par le soleil de toutes les cérémonies connues depuis vingt ans, la chaînette laissa une courbe sombre sur le tissu. L'autre n'avait pas de gilet ; le prud'homme, ayant passé la chaînette sous la ceinture de laine, fit glisser la montre dans la poche du Fainéant. Stefano se laissait faire comme un enfant qu'on habille pour la messe ; l'on applaudit au geste d'Annibal.

« Et maintenant... », dit Cosmo.

A ce moment-là, près de la charrette des morts, une voix impatiente se fit entendre :

« Dites, les amis, est-ce aujourd'hui qu'on enterre Catherine ?

— *Sacramento !* C'est vrai, dit le prud'homme, il nous faut l'enterrer, cette pauvre créature. Nous parlerons au retour. Allons, placez-vous dans l'ordre, les amis. Les femmes, reculez ! En arrière, les enfants ! Le Barbaresque et les autres, êtes-vous prêts ? Stefano, tu vas venir avec nous reconduire la vieille. Accepte, tu nous feras plaisir. »

On insista, parce qu'on voulait surveiller le Fainéant. Sans lui, la vieille serait partie en petite compagnie. Stefano se laissa faire, des poignes rouges et velues s'abattirent gaîment sur ses épaules chétives qui n'en pouvaient plus. Tout le monde voulut marcher avec lui. Il fallut toute l'autorité du prud'homme pour le tirer de ce pas et le placer en tête avec la famille. On avait oublié le visiteur. Niccolo le fit avancer à cette occasion,

mais l'autre refusa poliment de marcher en tête avec les principaux et prétexta que suivre la séquelle était un honneur assez grand. Entre mes compatriotes et lui, ce fut l'occasion d'un nouvel assaut de courtoisie, personne ne voulant être en reste d'un coup de chapeau. Enfin, au signal du prud'homme, les quatre préposés à la charrette se crachèrent dans les mains sérieusement, et le convoi s'ébranla, conduit par Stefano, qui tenait le cordon du poêle.

Franchies les ruelles aux pavés déchaussés, ce furent bientôt la campagne, les granges et les vignes. Chemin faisant, Dominique et moi, nous nous égaillâmes pour le plaisir de rejoindre à la course le convoi que fermait l'étranger. Plus tard, nous fîmes des avances à Lisa et Sorella, qui marchaient devant nous. Elles refusèrent de nous faire de la place auprès d'elles. Ces filles prenaient des airs et ne répondaient pas, elles nous fuyaient comme la peste, depuis l'accident de la marelle dont nous n'avions été pourtant que les témoins. Lisa surtout était glaciale, elle qui avait hurlé plus fort que toutes les femmes pour faire montre de maturité. Je conseillai à Dominique de ne point lui tirer les nattes qu'elle portait peureusement rejetées par-devant elle. Je ne tenais pas à ce qu'elle poussât un de ses cris. D'ailleurs l'étranger nous regardait avec amitié, tandis qu'il ignorait ces deux filles.

Au cimetière, Nicéphore, le curé, avait perdu patience. Nous le trouvâmes endormi sous les glycines, la collerette relevée sur la figure en guise de moustiquaire. On le réveilla. Pendant que Giovambattista, devant la défunte Catherine, fit l'éloge d'une vie bien longue et « pleine de sincérité », Stefano le Fainéant disparut. Lui qui semblait si fatigué, où donc avait-il trouvé la force de s'enfuir si prestement ? On eut beau, sitôt la cérémonie dépêchée, partir sur des pistes dans la campagne, chercher dans les vignes, sous les pins et dans les tamaris,

on ne devait plus le revoir. Soupçonnant une infamie, on alla même à Saint-Léon faire une battue. Quand ils nous virent, effrayés par l'air résolu de nos hommes en deuil, les gens de Saint-Léon jurèrent qu'ils ne cachaient pas notre Fainéant ; ils allèrent jusqu'à nous offrir le leur. On exprima fortement tout le mépris que méritait la proposition, et le gras Fainéant de cette commune fut traité de tous les noms que l'on donne aux vauriens, aux parasites, aux bêtes vautrées dans la fange comme cet animal dont on ne prononce jamais le nom en Sicile.

Notre population tint parole. Une semaine plus tard, la ruelle était vide. Jaloux du prestige que notre histoire nous a donné, les habitants de Saint-Léon vous diront que nous sommes partis parce que nous avons eu peur du tremblement de terre. La vérité — et chacun de nous la connaît — c'est que la parole donnée a plus d'empire sur notre peuple que toute autre considération. Giovambattista n'a pas fait d'entorse à son éloge. Il est allé pétrir dans un autre pays. Quant au prud'homme Parucci, dont la maisonnée et tous les biens s'entassaient sur une carriole, on le vit, tirant son cheval par la bride, quitter le dernier cette bourgade inhospitalière. Pour moi, qui lui faisais des signes de notre voiture, j'avais le cœur gros. Quitter la Sicile, c'était perdre Dominique. Désormais nous n'allions plus nous ressembler en toutes choses.

GEORGES WALTER

RECHERCHES

RÉFLEXIONS SUR LE NIHILISME (II)

Il faut commencer. Albert Camus dit avec netteté que le mouvement de l'absurde est l'équivalent du doute méthodique, il dit aussi que le Non de l'homme révolté, cette parole qui signifie : « Je me révolte, donc nous sommes », correspond au *cogito* de Descartes. Ces deux rapprochements nous éclairent sur l'exigence qui est celle du commencement. Le *cogito* a été cette parole ferme et commençante, inébranlable et, apparemment, sans rien qui l'appuie que son évidence, parole vraiment première, seule capable d'arrêter la marche mouvante du désert, ici le doute. Que le *cogito*, à son tour, ait été ébranlé par l'exigence insatiable d'un commencement plus commençant, cette longue histoire n'a que faire ici ; elle laisse d'ailleurs intact tout ce qu'en cette parole la soudaineté, la puissance impérieuse du commencement rassemblent d'éclat et de décision. Quand, dans une parole, le commencement a parlé, nous la voyons encore s'éclairer de la lumière du *cogito*.

Il faut donc commencer : affirmer la limite à laquelle on ne manquera pas de revenir pour s'y confirmer dans l'exactitude de ses démarches, mais en deçà de laquelle on doit s'interdire désormais tout retour ; elle-même, la limite, vous l'interdit ; c'est en cela qu'elle est initiale, compagne de toute nouvelle initiative. Mais pourquoi la limite que représente Sisyphe, pourquoi la région que cette figure approximativement désigne, ne peut-elle pas nous fournir ce commencement ? Pourquoi est-ce le Non de l'esclave, la parole de la

révolte à la première personne, et non pas le Oui de Sisyphe, qui forme cette parole première qui ne doit pas cesser de nous parler ? Pourquoi, tout à coup, Sisyphe, le héros du recommencement infini, dont toute la vérité était de s'en tenir strictement et fièrement à lui-même, à sa situation sans issue, à ce recommencement infini, symbolisé par la volte-face du rocher, est-il abaissé à un rôle d'épisode, plus bas encore, à l'emploi non pas de héros tragique, mais de serviteur méthodique, utilisé comme ruse de la raison et que celle-ci congédie, quand il devient gênant, en le priant de s'effacer ? Camus dit à cela qu'il est de la nature de ce héros de s'effacer lui-même : il est de l'essence de l'absurde de n'être qu'un passage et de rejeter aussitôt celui qui le rencontre. C'est donc la vérité de l'absurde d'écarter celui qu'il semble retenir, de disparaître sous la pensée qui le saisit et de laisser à sa place un vide que peut alors venir combler une parole par laquelle tout, cette fois, commence.

Réfléchissons sur cet instant, car peut-être approchons-nous ici du cœur de ce que l'on appelle, d'une manière si ambiguë, nihilisme. Par sa réponse, Camus reprend à son compte l'objection qui fut faite, dès les premiers temps, à l'affirmation de l'absurde : l'absurde ne peut pas parler, ni s'affirmer sans se détruire. Ce qui exclut toute valeur devient, en s'affirmant, valeur, propose un jugement de valeur, échappe à l'absurde. Paisible victoire logique qui nous tranquillise sur l'absurde — ou sur ce qu'il y a derrière ce mot. Victoire inquiétante, car si elle nous délivre aussi facilement de l'absurde, c'est peut-être seulement pour nous livrer à la menace de l'oubli de l' « absurde », à l'oubli beaucoup plus grave du lieu où se situe ce mot, de l'importance de ce lieu, oubli qui nous dissimulerait alors une région essentielle. Même le mot valeur en devient suspect. Il a exorcisé merveilleusement et magiquement le nihilisme, mais qu'est-il donc ? Peut-être le masque du nihilisme lui-même. Il se pourrait, en effet, que ce que nous appelons nihilisme fût au travail dans cette obscure contrainte qui nous détourne de lui, qu'il fût cela même qui le dérobe, ce mouvement par lequel nous croyons l'avoir toujours déjà écarté. Mouvement doublement ruineux : cette victoire sur l'absurde aurait

surtout pour effet de l'abriter, d'enfermer cet adversaire dans l'intimité de notre logique et sous le couvert de notre heureuse raison. Mais il y a, à notre sens, plus grave : nous ne nous détournons pas seulement d'une expérience dangereuse qui, par ce détour, nous tient et nous manœuvre, mais nous nous privons en même temps d'une expérience peut-être essentielle, dont nous devenons ainsi incapables de ressaisir la portée. Peut-être le nihilisme n'est-il le nihilisme de la destruction et de la stérile violence que parce que nous acceptons de nous protéger contre lui par ce détour et ce subterfuge qui nous viennent de lui. Peut-être, si nous pouvions l'attirer là où le monde ne l'abrite plus et où les valeurs cessent de lui servir de masque, réussirions-nous à faire de cet adversaire un allié et, en tenant ferme devant cette puissance qui à notre insu nous tient en se dérobant, à ressaisir la chance d'atteindre une dimension de nous-mêmes que ne mesurerait plus la puissance.

Peut-être. Ce peut-être n'exclut pas un tout autre risque, il l'enferme au contraire : c'est que ce souci, naïf, de déchirer le voile, d'approcher de ce qui se dissimule et de la dissimulation même, n'est pas le signe de notre libre désir de voir clair ; cette prétendue lucidité est elle-même fascinée, œuvre de la fascination. Regarder en face le nihilisme pour le saisir est aussi ce qu'il attend pour se saisir de nous. Tous les hardis aventuriers qui ont choisi cette confrontation, soutenu cette épreuve et n'ont pas accepté de s'y dérober ont toujours couru le risque de se perdre dans le désert sans même mieux s'en approcher, par cette passion tourmentée, fascinée, qui métamorphose le désert tantôt en compagnon, tantôt en abîme. De là, assurément, l'exigence qui conduit Camus à établir un tel intervalle entre le commencement, celui qui marque le début de la possibilité et qui, par le Non de la révolte, ouvre le monde, entre le commencement véritable et ce que nous appelons, selon une terminologie que nous avons déjà utilisée, la région originelle, celle de la démesure, du recommencement infini, où le possible manque, vers laquelle Sisyphe est tourné. Cet intervalle, cette distance, il semble qu'il ne soit pas seulement nécessaire de l'établir, il faut même se refuser à la mettre en valeur,

parce que l'apercevoir, c'est déjà la faire s'évanouir : seule la résolution d'un refus implicite peut la maîtriser, peut tenir le désert à l'écart. Mais il faut essayer de mieux voir ce qui résulte de cette décision, ce qu'elle nous donne, ce qu'elle nous retire et ce qui s'affirme en elle, de quel risque elle cherche à nous garantir, risque que nous n'avons pas encore réussi à bien pénétrer en son essence.

*

La mort est-elle au centre de la réflexion de Camus, comme l'affirment avec aisance les commentateurs, parlant de la mort là où lui-même parle aussi bien du soleil [1] (et ni l'une ni l'autre de ces lumières ne peuvent se mettre au centre de rien) ? Mais laissons la pensée à son intimité secrète et regardons les livres. L'essai sur Sisyphe interrogeait le suicide,

1. Dans le recueil d'essais qu'il vient de publier sous le titre *L'Été*, voici ce qu'Albert Camus écrit sur lui-même : « A l'heure difficile où nous sommes, que puis-je désirer d'autre que de ne rien exclure et d'apprendre à tresser de fil blanc et de fil noir une même corde tendue à se rompre ? Dans tout ce que j'ai fait ou dit jusqu'à présent, il me semble bien reconnaître ces deux forces, même lorsqu'elles se contrarient. Je n'ai pu renier la lumière où je suis né, et cependant je n'ai pas voulu refuser les servitudes de ce temps. » Et un peu plus loin : « Oui, il y a la beauté et il y a les humiliés. Quelles que soient les difficultés de l'entreprise, je voudrais n'être jamais infidèle ni à l'une ni aux autres. Mais ceci ressemble encore à une morale, et nous vivons pour quelque chose qui va plus loin que la morale. » Ces réflexions appartiennent aux pages qu'il a intitulées *Retour à Tipasa*, qui ne sont pas seulement belles, qu'on lit avec un mouvement où l'accord est aussi amitié. Dans ce même recueil, Camus parle avec une calme ironie du bruit obstiné qui a fait de lui si longtemps le « peintre » et le « prophète » de l'absurde : « Qu'ai-je fait d'autre cependant que de raisonner sur une idée que j'ai trouvée dans les rues de mon temps ? Que j'aie nourri cette idée (et qu'une part de moi la nourrisse toujours), avec toute ma génération, cela va sans dire. Simplement, j'ai pris devant elle la distance nécessaire pour en traiter et décider de sa logique. Tout ce que j'ai pu écrire ensuite le montre assez... » Albert Camus dit encore au commencement de ce même essai (*L'Énigme*, daté de 1950) : « Celui qui cherche encore, on veut qu'il ait conclu. Mille voix lui annoncent déjà ce qu'il a trouvé, et pourtant, il le sait, ce n'est pas cela. Chercher et laisser dire ? Bien sûr. Mais il faut, de loin en loin, se défendre. Je ne sais pas ce que je cherche, je le nomme avec prudence, je me dédis, je me répète, j'avance et je recule. On m'enjoint pourtant de donner les noms, ou le nom, une fois pour toutes. Je me cabre ; ce qui est nommé, n'est-il pas déjà perdu ? »

l'essai sur l'homme révolté interroge le meurtre, non pas le meurtre de passion et d'exception, ni l'interdiction morale de tuer, mais la mort comme histoire, comme moyen et travail de la vérité et du pouvoir dans l'histoire. L'essai sur l'absurde écartait le suicide : la passion de l'absurde, de l'absence d'issue, ne pouvant accepter cette issue qu'est le meurtre de soi-même, cet espoir que ce dernier acte glisse subrepticement au sein du désespoir. La passion de l'absurde ne peut être que passion qui affirme, soutient et élève jusqu'à la joie le recommencement de l'absurde pour lequel il n'est pas de fin : ce que représentait bien Sisyphe.

L'essai sur la révolte est révolte aussi contre le pouvoir de mort que semble devenir l'histoire, soit qu'elle s'abandonne à l'hypocrisie des valeurs (qui ne valent pas pour tous), faux semblant à l'abri duquel, invisible, travaille la violence la plus injuste, soit que l'exigence de la révolution qui ne passe plus par la limite de la personne révoltée, sous un ciel vide, dans un monde sans valeurs, donne puissance sur ce néant qu'est l'homme, afin de l'élever méthodiquement au tout et à la vérité du pouvoir. Il y a donc entre les deux livres la continuité d'un même souci, d'une même recherche, qui veut bien laisser à la violence mortelle sa part aveugle et irréductible, mais n'accepte pas de lui donner raison, lui donne tort au contraire et, au moment où elle s'exerce, la refuse, lui refuse toute légitimité et, en ce refus, fonde la révolte. Nous voici donc revenus à notre interrogation : pourquoi Sisyphe, celui qui ne veut pas faire alliance avec le suicide, n'est-il pas aussi l'homme révolté qui ne veut pas faire alliance avec le meurtre ? Pourquoi l'un et l'autre sont-ils séparés par un tel intervalle ?

C'est que la réponse de l'homme absurde n'est qu'en surface cette réponse ferme que nous entendons, mais dans sa profondeur elle nous attire vers une tout autre lecture d'elle-même. Que nous dit Sisyphe ? Non pas qu'il ne veut pas se donner la mort, mais qu'il ne veut pas, parce qu'il ne le peut pas, parce qu'il ne peut pas en finir : il a précisément quitté l'espace de la possibilité, il a quitté le monde où mourir est possible, est un acte simple qui s'affirme et se termine. Sisyphe est cela, l'approche de cette région où

même celui qui se donne la mort par un acte personnel, par une volonté décidée, avec l'espoir d'en finir, se heurte à la mort comme à l'épaisseur qu'aucun acte ne traverse ni n'atteint, que l'on ne peut se proposer pour but, qui est la profondeur impersonnelle, l'indécision qui ruine toute fin. Région qu'annonce l'extrême souffrance, l'extrême malheur, la désolation des ombres, région dont s'approchent, dans la vie, tous ceux qui, ayant perdu le monde, s'agitent entre l'être et le néant, travaillent sans rapport avec le travail, sont tombés au-dessous des besoins ; grouillement d'inexistence, prolifération sans réalité, vermine du nihilisme : nous-mêmes.

Dans *La Mort d'Empédocle*, Hölderlin nomme ainsi l'exigence humaine : *Car c'est mourir que je veux et c'est un droit pour l'homme.* Ce droit à la mort, lorsqu'il est perdu, marque le moment où l'origine devient notre séjour et où nous glissons vers l'espace où s'ébauche la figure de Sisyphe. Cette figure, nous le comprenons donc, ne peut pas représenter contre la mort cette limite et cette décision ferme sur laquelle s'appuyer pour commencer : elle est elle-même sous la fascination de mourir, elle est l'image de cet entre-deux où l'on n'appartient ni à l'une ni à l'autre rive, où, en perdant le monde, on a perdu la mort comme pouvoir, comme limite, mesure et fin, et où nous parle ce qui est sans limite, sans fin, la mort aussi, mais l'impuissance, l'irréalité, la démesure de la mort. Le sûr instinct d'Albert Camus, son aversion éveillée des régions obscures et des puissances aveugles l'a averti que le Oui de Sisyphe est le cercle de l'enchantement. Étrange Oui qui enlève seulement au Non sa pureté de négation, sa force tranchante sans laquelle il n'y a pas de choix, Oui qui cependant n'affirme rien, qui est le flux et le reflux de l'indécision à partir de quoi rien ne commence, mais tout recommence sans commencement ni fin, Oui qui nous ôte même la certitude du néant et est comme le noyau secret du Non, lorsque celui-ci n'est plus ce qui nie, pureté et force tranchante, mais ce qui ne peut pas se nier, ce qui dit toujours et encore Oui dans le Non même, le Oui où le Non est dissimulé, est la dissimulation.

Et nous pressentons alors que c'est sur ce Oui si douteux

que repose la tranquille victoire logique sur l'absurde, cette logique claire qui, dans l'impossibilité pour la pensée de saisir l'absurde sous sa forme purement négative, comme absence de valeurs, découvre le signe rassurant de la maîtrise de la pensée qui n'aurait besoin que de s'affirmer pour exterminer l'absurde. Mais la pensée alors n'extermine nullement l'absurde, ne l'écarte même pas. L'absurde ou, si l'on veut, le nihilisme, a seulement ici pour aveugle complice l'orgueilleuse raison logique qui se satisfait de dire : « Raison signifie impossibilité de l'absurde. La preuve, c'est que, chaque fois que je parle, je dis le sens et la valeur, j'affirme toujours finalement, même si c'est pour nier. » Ainsi fait-elle écho en elle à l'essence de l' « absurde » *qui est de vouloir rester « non-pensé » et « non-parlé »*, afin d'être la profondeur du Non qui se dérobe dans le Oui, s'y dissimule et y dissimule sa dissimulation.

On pourrait donc dire que l'une des erreurs de *L'Homme révolté* est, sous le prétexte d'une rapide mise hors jeu, de faire en réalité le jeu du nihilisme, de se tenir encore trop près de Sisyphe en acceptant cet effacement de soi-même, cette auto-disparition qui est seulement son visage et la séduction de ce visage. Mais, en même temps, l'on comprend pourquoi, dans ce livre, s'affirme la méfiance contre l'essor sans contrôle de la raison dialectique et de l'histoire comme mouvement de cette raison, car la raison dialectique lui paraît être une sorte de colonisation de l'esprit par l'absurde, l'invisible travail de Sisyphe au sein de la pensée où il s'est trouvé un abri. Cela est indéniable, avec cette réserve : c'est que la dialectique est peut-être en effet l'effort le plus grand qu'ait accompli la raison pour se servir du Oui-Non de l' « absurde », mais non pas à son insu, comme la pure pensée logique : dans un dessein délibéré et en toute lucidité. C'est là son but : faire alliance avec l' « absurde », y chercher le principe de son mouvement et le convaincre, par le travail de son développement, qu'il est déjà lui-même raison, que les ténèbres de sa dissimulation disent, malgré elles, le jour, promettent le jour, le tout et la richesse d'un jour qui comprend aussi la nuit. Affirmation qu'il est sans doute possible de retourner pour y dénoncer la domestication de la pensée

par l'absurde, mais c'est ce que n'est pas autorisée à faire la simple raison logique, elle qui ne s'aperçoit même pas qu'en elle parle et agit l'ennemi dont elle se croit délivrée.

On comprend aussi, d'une manière malheureusement moins abstraite, qu'en combattant cette raison démesurée où il semble que Sisyphe se fasse ouvertement domestique, fonctionnaire et policier de la raison, en tentant de le retirer de cette complicité que l'aveu ne rend pas moins secrète, mélange, affreux mélange où tout paraît se dégrader en une impureté dégoûtante, en rétablissant donc un certain intervalle entre la région de l'origine où l'absurde est le plus proche de son essence et le commencement de la révolte, Albert Camus cherche d'abord à fixer des limites à la violence, à ôter à la mort cette démesure qui en apparence vient de son accord avec le droit et la raison légale, mais plus profondément de ce lien qu'elle conserve avec la région originelle, là où en elle parle ce qui est sans limite et sans mesure.

Rendre à la mort une sorte de pureté a toujours été la tâche de la pensée et de la culture : la rendre authentique, personnelle, propre, ou encore la rendre possible, la maintenir dans les fermes limites de la possibilité. Nous sentons tous, instinctivement, le danger qu'il y a à chercher la limite de l'homme nu trop bas, où elle est pourtant, à ce point où l'existence paraît, par la souffrance, la misère et le désespoir, si privée de « valeur » que la mort s'en trouve réhabilitée et la violence justifiée. L'extrême souffrance, dans son mutisme et son impuissance, fait de la mort la réponse qui libère et un dénouement presque heureux. Et il est inévitable que, lorsque l'histoire et la pensée cherchent le commencement au niveau de la nudité et de l'extrême bassesse, la violence de la mort s'abaisse elle-même et atteigne cette démesure qui lui est propre, où elle s'unit à la facilité du grand nombre et devient le comble de l'horreur en devenant ce qui n'attire ni l'horreur ni même l'intérêt, quelque chose d'aussi insignifiant que « l'acte de trancher une tête de chou ou de boire un verre d'eau ». Comment le mouvement de révolte qui prend son point de départ au niveau des enfers, là où les êtres sont tombés au-dessous de la « dignité » de la

mort, tiendrait-il compte des protestations de ceux qui jouissent noblement de la vie, ont fait des valeurs ce qui vaut pour eux et de la mort elle-même un événement d'importance, pur, personnel et comme sanctifié ? Pour la révolte infernale, ce sont là des protestations insignifiantes et, d'ailleurs, fausses, qui ne disent même pas la vérité de la mort sur elle-même, mais le travestissement de cette mort parée, habillée par la peur et les illusions consolantes. Au niveau de l'enfer, c'est là qu'on voit le « vrai » visage de la mort, ce qu'elle est. Là, aussi, on apprend à payer sans marchander, à son prix de mort, l'espoir d'une humanité sortie de l'enfer, car on y a pesé la mort à son poids, et ce poids s'est trouvé léger.

*

Il y a un mouvement naturel de répulsion qui nous détourne de l'enfer et ainsi nous met sous sa garde. La muraille de Chine est la défense qu'on désire d'abord élever contre le désert. Ce n'est pas Camus, c'est Marx qui voit dans l'élément ruiné du prolétariat — l'homme dépouillé par l'oppression de sa résistance à l'oppression — le poids mort qui n'aide pas, mais retarde le mouvement d'une révolution prolétarienne. Ce n'est pas Camus, c'est Lénine qui remet la direction et l'initiative à l'avant-garde de la classe prolétarienne, qu'il appelle aussi la forme supérieure du groupement de classe des prolétaires, celle qui a « la conscience, la maîtrise de soi, l'esprit de sacrifice, l'héroïsme », toutes qualités qui dépassent infiniment la limite de l'homme dépouillé. Et Hegel, à son tour, ne peut pas, sans un saut qui reste l'énigme des énigmes, passer du Oui-Non primordial, de ce que nous appelons l' « erreur », ce mouvement où l'on ne fait qu'errer, celui de la migration infinie, à la force de la médiation et à la progression de la dialectique réelle. Ce sont là les conditions sans lesquelles il n'y a pas de monde, et qui lutte pour rendre le monde possible ne peut pas les perdre de vue. Il faut donc, d'une certaine manière, tuer Sisyphe, il est la part de nous-mêmes que nous devons nier, si nous voulons commencer, devenir au moins esclaves, nous engager dans la révolte.

Tuer ici, c'est le seul moyen de cesser de tuer, d'ouvrir la voie à un monde où, si l'on n'échappe pas à la mort, on essaie de la soumettre à la mesure et on en rejette, arrête, condamne la démesure.

Mais le problème demeure : comment faire disparaître ce qui a pour essence la disparition ? Et cette autre question dont aucun danger ne peut émousser l'acuité : est-ce que, par cette exclusion, nous ne dénaturons pas une expérience essentielle, est-ce que nous ne nous détournons pas d'une exigence première, coupant la communication de ses racines, nous bornant à la ressaisir en termes de *pouvoir*, afin de dérober l'homme au risque de la nudité et de l'impuissance, mais le dérobant aussi à l'espoir d'une communication véritable ? Espoir, question vers lesquels, du moins, restent obstinément tournés l'art et la littérature.

(A suivre.)

MAURICE BLANCHOT

LA LITTÉRATURE

DE L'HOMME A L'ŒUVRE : SAINT-EXUPÉRY

Voilà quelques années, M. Julien Benda, citant à son tribunal la critique moderne, se chargeait tout ensemble du réquisitoire et de l'arrêt[1]. Parmi les charmes de ce philosophe, le plus sûr est l'intransigeance : l'arrêt ne pouvait nous décevoir.

Le premier grief de M. Benda, c'était l'attention passionnée que l'on porte à l'auteur à travers son œuvre. Toute grande œuvre, disait-il, pourrait être anonyme. Nous ne contesterons point qu'en principe une œuvre doive se suffire ; nous accorderons qu'on peut, qu'on doit aimer une œuvre comme *Phèdre* (sinon pleinement la comprendre) même si l'on ne connaît rien de l'auteur. Mais, de plus en plus, nous voyons, dans nos Lettres, l'écrivain associer sa vie à son œuvre et développer à travers cette œuvre sa propre figure. On peut regretter ce caractère ; on peut y trouver une saveur (l'œuvre même de M. Benda, ôtée sa figure, nous semblerait moins plaisante). Reste que, pour mieux goûter et comprendre l'œuvre, il nous faut de plus en plus songer à l'homme. Et même pour la mieux juger, en réclamant une preuve de bonne foi.

Mais il est un reproche que je crois fondé, celui qui s'adresse à la critique comme à la faveur populaire, quand, pour l'homme, elles négligent l'œuvre, ou ne la jugent que par lui. L'homme ? Le plus souvent, c'est « le personnage » qu'il faut dire. Ce reproche aussi bien s'adresse d'abord à l'auteur,

1. C'était à Venise, au cours d'un congrès. Mais l'on vient de voir que M. Benda reprend aujourd'hui le procès.

non point certes parce qu'il introduit dans son œuvre le meilleur de sa vie, mais dès qu'entre l'une et l'autre il hésite, joue sur le double tableau, montre ici ses dents, là ses ailes, ou qu'avec la meilleure foi du monde les vertus de sa vie tendent à couvrir les faiblesses de son œuvre.

Je sais bien que la vie et l'œuvre peuvent naturellement s'appeler, et même, l'une par l'autre, gagner en grandeur. C'est de quoi Saint-Exupéry nous offre un exemple, le plus fameux sans doute et le plus sympathique. Qui n'aime Saint-Exupéry? L'homme et l'écrivain chez lui sont si généreux. L'homme nous séduit par sa gentillesse et sa candeur, autant qu'il nous conquiert par son noble dévouement. Un pionnier de l'aviation, un défricheur du ciel, un héros de la guerre ; oui, mais aussi, un vrai compagnon, d'une tendresse délicate et profonde, sentimental à ses heures et même cœur en peine. Il n'est pas jusqu'aux étourderies du pilote qui ne nous attendrissent, venant d'un esprit lucide et ferme dans le péril. Bref, parmi nos belles figures, l'une des plus humaines.

Le mal est que cette figure même ne pouvait suffire aux appels du jour. Il a fallu tirer d'elle une image légendaire et quasi sacrée. Grand pilote, grand inventeur, grand soldat, grand écrivain, prophète et guide[1] : autant de litanies qui montent vers un autel. Il est le Chevalier sans peur et sans reproche des temps modernes ; Prométhée qui, pour le salut des hommes, dérobe aux dieux la flamme ; héros encore dans l'écriture, et par là donnant aux Lettres une dignité nouvelle. C'est ainsi que le trop familier *Saint-Ex* se changerait, n'était quelque prudence de l'Église, en *Saint Antoine d'Exupéry*.

Voyez les livres qui se multiplient à sa gloire ; nous en aimons l'ardeur, mais, pour la plupart, que de surenchère dans un conformisme éperdu ! Une époque est misérable, qui ne sait pas admirer ; elle tombe dans la confusion et la tyrannique faiblesse, quand, pour admirer, elle ferme les yeux, impose une orthodoxie, presque un tabou. Saint-

1. Et grand virtuose des petits jeux, et même magicien, dit M. Georges Pélissier dans son affectueux et très utile témoignage : *Les cinq Visages de Saint-Exupéry*.

Exupéry nous offre assez d'occasions de l'aimer et de l'admirer, pour que nous n'ayons d'autre souci que son exacte, sa vivante figure.

Après cela, qu'il ait parfois été victime de ses généreuses tendances, et que, parfois confus lui-même, il ait prêté à la confusion des jugements, ce n'est pas là le trait le moins pathétique de sa destinée, ni la leçon la moins importante qui s'en dégage.

*

Un homme d'action et un écrivain. Un homme qui se réalise par l'action et par l'écriture. De son action, Saint-Exupéry dégage une œuvre, mais de l'œuvre elle-même une action.

On l'a souvent loué d'échapper à la littérature. Curieux éloge ! Quelles que soient la richesse et la nouveauté d'une expérience, dès qu'elle recourt au livre, elle devient matière de livre et relève de la création littéraire. Au vrai, Saint-Exupéry n'a pas moins connu les artifices de la littérature que son âme profonde. Ces artifices mêmes, il n'a pas toujours su les dominer : nous le voyons dans sa dernière œuvre comme dans la première.

On a poussé plus loin l'éloge. On nous montre un Saint-Exupéry, vierge de toute influence, tombant du Ciel dans nos Lettres. Vous vous étonnez, Roger Caillois, que l'auteur de *Courrier Sud* et de *Vol de Nuit* ait pu accepter le patronage d' « un faux grand écrivain, très en vogue à l'époque, au style grammatical et incertain, infaillible dans l'erreur, et dont la complaisance éclairée aux préjugés du temps fait presque toute l'importance [1] ». Il me semble, cher Caillois, que Saint-Exupéry avait quelque raison de subir, ou de solliciter, ce patronage. Il trahit dès *Courrier Sud* l'influence du « faux grand écrivain » ; s'il l'a bientôt assimilée, s'il la domine, il la révèle encore, et jusqu'à une sorte d'inconsciente parodie, dans *Citadelle*.

Moins profonde, mais longtemps sensible, l'influence de

1. A cette définition, sans doute ne peut-on manquer de reconnaître Gide ?

Giraudoux : plaisantes allégories, tendre humour, ballet masqué dont les savants écarts nous font mieux guetter le juste rythme, jeux de grâces où l'heure, le jardin, l'adolescente, l'étoile et la mélancolie se répondent à l'infini. Il va de soi que de l'un à l'autre des écrivains l'esprit change, et le ton fondamental. Ce qui chez Giraudoux est une nature n'est qu'un accident chez Saint-Exupéry. Mais prenez les plus simples exemples : *Et le sergent, apprenant les distances, pensait à Tunis aussi qui est loin. Apprenant l'étoile polaire, il jurait de la reconnaître à son visage, il n'aurait qu'à la maintenir un peu à gauche. Il pensait à Tunis qui est si proche...* Ou bien : *Où es-tu, Jacques Denis ? Ici peut-être, peut-être là ? Quelle présence déjà légère ! Autour de moi ce Sahara si peu chargé qui reçoit à peine, çà et là, un bond d'antilope, qui supporte à peine, au pli le plus lourd, un enfant léger...* Comment la structure même de la phrase, le balancement des images, le rythme ne feraient-ils point songer à Giraudoux ?

Au demeurant, nous n'insisterions pas sur ces influences, si, en les niant, on n'imposait à l'auteur un faux visage. Écrivain, Saint-Exupéry appartenait à son temps ; il relève d'une génération : celle de Drieu, de Montherlant, de Malraux... ; il a lu Gide et Giraudoux, Barrès et Claudel ; il a lu Nietzsche ; le symbolisme a baigné son enfance. Quand il vient à la littérature, quelle que soit sa fraîcheur, ce n'est point en esprit vierge.

Il a vingt-huit ans : il publie *Courrier Sud*, livre incertain, souvent gauche, où toutefois se font jour de graves promesses. L'écrivain hésite encore ; il se dérobe devant l'ampleur et la pureté du chant ; il l'agrémente et le morcelle ; il y mêle une intrigue sentimentale qui dégénère vite en romance : « Elle était une petite fille très étourdie... ; elle savourait dans le cristal un sourire silencieux... ; elle ressentait une étrange mélancolie... » Ah ! c'est que les cœurs s'appellent dans la fuite et dans la rencontre se paralysent. Même quand l'écrivain de l'air se substitue au psychologue, on ne peut dire qu'il nous enchante. Ici trop pailleté, plus loin déclamatoire, çà et là complaisant, il cède maintes fois

à la tentation du bibelot précieux ou du poème en prose : *Il me semble qu'un vaisseau chavire. Il me semble qu'un enfant s'apaise. Il me semble que ce frémissement de voiles, de mâts et d'espérances entre dans la mer...* Et dans la même page, la dernière : *Dans l'étoile la plus verticale a lui le trésor, ô fugitif ! Le fil de la vierge de mon amitié te liait à peine : berger infidèle, j'ai dû m'endormir* [1].

Mais déjà, au regard de ces gentillesses, on citerait maintes phrases d'un tout autre accent, des images nettes et hautes, des traits d'une ferme prise sur le réel. L'écrivain fait encore ses classes ; mais il a des yeux et un cœur neufs ; il sait voir et sentir, et souvent montrer — comme on ne l'avait pas encore fait dans le domaine qu'il nous offre. Il rassemble des notes plus qu'il ne compose un tableau ; mais on est saisi par son ardeur, son avidité. Et s'il échoue dans la mesure où il veut être romancier, doit-on juger *Courrier Sud* comme un roman ? Pas plus que les premiers livres de Barrès, de Montherlant ou de Drieu, ou du moins à peine davantage. *Courrier Sud* est à la fois adieu à l'adolescence et livre du choix, de l'engagement. Le moraliste et le poète, encore que victimes de l'attirail lyrique, y dominent le romancier. Quand Saint-Exupéry déroule et entrelace, d'une façon saccadée, les deux thèmes de son livre, ce sont aussi deux mondes qu'il oppose : celui de la misère sentimentale et de l'esclavage civilisé, celui de l'aventure, de la solitude féconde et de la liberté par le devoir. Il a reconnu et choisi sa figure. Les vœux sont prononcés.

Que demande-t-il à l'action, sinon, d'abord, de réaliser le rêve ? Un rêve d'enfant, et je vois peu d'hommes qui, plus que lui, soient restés fidèles à l'enfance. Il évoque, dans *Courrier Sud*, ses jeunes songeries à l'abri d'une vieille

1. Ou encore, si l'on préfère : *Vous étiez fée. Je me souviens. Vous habitiez sous l'épaisseur des murs une vieille maison. Je vous revois vous accoudant à la fenêtre, percée en meurtrière, et guettant la lune. Elle montait. Et la plaine commençait à bruire et secouait aux ailes des cigales ses crécelles, au ventre des grenouilles ses grelots, au cou des bœufs qui rentraient ses cloches. La lune montait. Parfois du village un glas s'élevait, portant aux grillons, aux blés, aux cigales l'inexplicable mort. Et vous vous penchiez en avant* [...]. *Mais la lune montait. Alors, couvrant le glas, les chats-huants* [...]. *Les chiens errants* [...]. *Et chaque arbre, chaque herbe, chaque roseau était vivant. Et la lune montait.*

demeure. On y rêvait d'or, on y soupçonnait un trésor fabuleux, et déjà l'on en percevait les premières promesses. C'était au grenier, le soir, quand par les trous de la charpente glissait le feu d'une étoile. « En bas, dans les salons, les invités causaient, de jolies femmes dansaient... O passagers ! » Passagers aveugles, fermés à l'étoile d'or ; mais nous, enfants, « un jour nous marcherons vers le Nord ou le Sud, ou bien en nous-mêmes, à sa recherche ». Ce thème de la marche à l'étoile, ou de la conquête d'une Toison, toute l'œuvre de Saint-Exupéry s'en trouve visitée. Le voici qui se développe, avec un étrange éclat, dans *Vol de Nuit* : *Fabien errait parmi des étoiles accumulées avec la densité d'un trésor, dans un monde où rien d'autre, absolument rien d'autre que lui, Fabien, et ses camarades, n'était vivant. Pareils à ces voleurs des villes fabuleuses, murés dans la chambre aux trésors dont ils ne sauront plus sortir. Parmi des pierreries glacées, ils errent, infiniment riches, mais condamnés...* Et plus loin : *Fabien erre sur la splendeur d'une mer de nuages, la nuit, mais, plus bas, c'est l'éternité. Il est perdu parmi des constellations qu'il habite seul. Il tient encore le monde dans les mains et contre sa poitrine le balance. Il serre dans son volant le poids de la richesse humaine et promène, désespéré, d'une étoile à l'autre, l'inutile trésor qu'il faudra bien rendre...* Même course à l'étoile dans *Terre des Hommes*, mais plus tragique : car si l'on a d'abord choisi pour repère une étoile, quand il faut enfin quêter les lumières d'une base, c'est encore une étoile qui, trompeusement, vous fait signe et vous tend son hameçon d'or. Que vienne la guerre, cette pluie d'éclats autour de l'avion en reconnaissance : autant d'étoiles, trésor mortel dès qu'atteint.

On voit comment l'aventure, au cœur de Saint-Exupéry, se charge de sens : « Le caractère sacré de l'aventure », écrira-t-il dans *Vol de Nuit*. C'est qu'il n'y trouve pas simplement une évasion ; chercheur d'un trésor, il s'éprouve et se conquiert lui-même. Il est livré à ses seules ressources, à ses infirmités aussi : celles de l'esprit et celles du corps. Face aux défaillances d'une machine, aux pièges ou aux attaques des éléments, c'est un combat.

Depuis Icare, rien ne prête plus à l'imagerie, à la légende

d'or, que l'aventure des airs. Les hommes-oiseaux, les chevaliers du ciel : puissants prestiges sur une jeune âme, et Saint-Exupéry sans doute n'y fut pas insensible. Mais la chevalerie qu'il découvre bientôt n'est pas la simple chevalerie de l'errance et du risque ; c'est un ordre — je prends le mot dans un double sens, religieux et moral : l'ordre où l'on entre et l'ordre où l'on se compose. Pour lois premières : la foi, l'abnégation et l'obéissance. Point d'indépendance hors d'un ordre, ni de liberté hors d'une servitude volontaire. Si le grain ne meurt, le blé ne lèvera pas. Quant à savoir quel épi naît de la mort, quel épi vaut la mort, c'est la recherche constante et la progressive découverte de Saint-Exupéry. Livre de la rupture et du choix, *Courrier Sud* ne marquait encore qu'un départ, une entrée dans l'ordre. Mais trois ans passent : c'est *Vol de Nuit* ; quel pas dans la conscience et dans la conquête !

▪

Grand pas aussi dans l'art. Parmi toutes les œuvres de Saint-Exupéry, *Vol de Nuit* est la mieux organisée, la mieux conduite et la plus ferme, celle aussi bien qu'il a le plus sévèrement élaguée. Si déjà l'on peut parler de maîtrise; cette maîtrise ne tient pas moins à l'économie qu'aux vives richesses. L'auteur contrôle son jaillissement ; l'élan suspendu se prolonge en nous ; à peine les silences ont-ils moins de prix que la parole : ils sont eux-mêmes un chant, le plus secret. Et la parole elle-même se fait plus dense, tandis qu'elle gagne en propriété ; le rythme est moins haché ; l'image se dépouille d'un scintillement trop précieux au profit d'un rayonnement plus profond et plus stable ; le trait ou le croquis cèdent au tableau. La poésie enfin ne se cherche plus dans le mot ou dans l'attitude ; elle naît de l'accord entre un homme, ses thèmes, son monde, sa voix et son expression.

Vol de Nuit, comme l'œuvre précédente, est loin d'offrir une ligne continue. Le lieu change ; on passe d'un personnage, d'un épisode, d'un thème à d'autres. Mais cette fois tous les éléments du livre se trouvent si justement agencés,

si intimement imbriqués l'un dans l'autre, que l'ensemble nous impose une impression d'unité essentielle.

Tout concourt au drame et à la leçon. La base dans l'attente répond à l'avion dans la tempête ; à Rivière qui décide, Fabien qui exécute ; au pilote qui ne revient pas, donc à l'échec, le pilote qui part et l'effort nouveau. Entre tous : chef, pilotes, épouses, bureaucrates, passagers (*ô passagers !*), c'est, éclatante ou secrète, l'union fondamentale. Héroïsme et défaillances, sottise et calculs, joies et veuvage des corps : à travers tout, c'est la continuité — l'œuvre commune, l'ordre créé.

Par là, même dans ce livre si bien construit, ce ne sont pas les qualités d'un romancier qui nous frappent, mais celles d'un moraliste-poète, celles d'un conteur d'histoires exemplaires. Tendu vers ses fins, l'auteur dresse et régit son drame jusqu'à l'instant où la leçon est délivrée. On ne dira pas de lui qu'il *attend* ses personnages, ni qu'ils le peuvent surprendre. Aucun d'eux ne manque de vérité ; mais chacun joue son rôle exact et ne vit que pour autant qu'il exprime. Rivière est le Chef, Fabien le Pilote, Simone l'Épouse, et Robineau le sot mais nécessaire Bureaucrate. Saint-Exupéry, maintes fois, retracera des souvenirs, développera des scènes (il s'y trouve plus à l'aise que dans le roman) ; il abordera le conte et la parabole. S'il renonce, après *Vol de Nuit*, à faire œuvre de romancier, c'est, il me semble, parce qu'il prévoit comment, issues de son livre, toute une lignée d'œuvres de sûre technique peuvent tomber dans l'arbitraire et la convention, dans l'illustration édifiante.

Mais *Vol de Nuit* reste une œuvre jeune et dure. Elle crée sa technique sans l'exploiter. La part même d'arbitraire nourrit la vertu de cette œuvre. Car, si les personnages se trouvent réduits à leur rôle, ici encore Saint-Exupéry reconnaît sa voie, l'exigence et la beauté de son ordre. Aussi bien ces personnages, dépouillés par le moraliste, tendent eux-mêmes au dépouillement, par le jeu de leur vie et de leur conscience. Tous les acteurs de *Vol de Nuit*, chef ou exécutants, doivent consentir un sacrifice. Chacun à sa place et selon sa fonction, ils *servent*. Fabien, au-dessus des Andes, peut encore être sensible à « la splendeur d'une mer de

nuages » ; c'est encore l'aventure et le risque ; c'est même « une faim de lumière » qui le fait monter — mais davantage un autre appel, un autre besoin, sans qui son action et sa mort resteraient injustifiées. Voilà bien ce que pressent Rivière le chef, le lucide instrument d'une fatalité, quand, après avoir évoqué les bonheurs dont un homme pourrait jouir, il se dit que peut-être existe dans l'homme « quelque chose d'autre à sauver et de plus durable », fût-ce au prix de la mort, ou plus exactement par le danger et par la mort.

On ne peut s'étonner du succès que *Vol de Nuit* rencontra. Il ne s'adressait pas seulement à une œuvre ; il saluait un homme et une conception de la vie. Sans doute, les temps de la pure révolte et des jeux désespérés semblaient déjà loin ; mais quelle foi, ou quelle assise, proposer à l'époque ? Ni le sport, et le plus violent, ni la plus dangereuse aventure n'y pouvaient suffire. Quand Drieu délaisse l'amère et complaisante peinture de son personnage, c'est le sort des États, plus que le salut de l'homme, qui l'inquiète. Si Montherlant rêve de grandeur, c'est entre l'arène et les fontaines du désir. La conviction et la véhémence de Bernanos ne se sont manifestées jusqu'alors que par la satire, la plainte ou le cri. L'œuvre de Malraux, quels que soient son accent et son dramatique éclat, peut encore sembler plus proche de la révolte que du souci de construire ; expression d'un destin « hors série », beaucoup plus qu'appel à une œuvre commune. Quant à Giono, s'il commence à délaisser la flûte, ce n'est pas encore au seul profit du trépied.

Il n'était, certes, aucun de ces écrivains que l'on pût tenir pour inférieur à Saint-Exupéry. Lequel d'entre eux n'apportait un art plus singulier, une pensée plus subtile ou plus ferme ? Dernier venu parmi eux, ce qu'apporte l'auteur de *Vol de Nuit*, c'est une conscience généreuse de l'homme et une morale héroïque. Nietzschéenne par la volonté de dépassement, cette morale est chrétienne par l'exaltation du sacrifice, et n'en prend pas moins une valeur sociale par son exigence d'un ordre souverain. Si elle emprunte une part de son crédit aux prestiges du décor, on ne saurait l'en blâmer. Mais, cette morale héroïque, peut-être va-t-on regretter qu'elle ne soit pas plus largement humaine ? Voici les

hommes. Au sortir des étoiles, le pilote découvre, disséminées à travers champs, des lumières beaucoup plus humbles. La terre des hommes. (C'est vrai : nous l'avions un peu oubliée.)

*

Déjà Fabien, tandis qu'il volait au-dessus de l'Argentine, avait perçu le timide appel des lumières. Elles s'allument de nouveau au seuil de *Terre des Hommes* ; elles en jalonneront l'étendue. Leur appel s'est fait plus grave : « Il faut bien essayer de communiquer avec quelques-uns de ces feux qui brûlent de loin en loin dans la campagne. »

Terre des Hommes m'apparaît comme l'œuvre la plus riche et la plus émouvante que nous ait donnée Saint-Exupéry. Je n'y cherche pas une composition, encore que l'auteur, qui rassemble et revise d'anciens articles, essaie de les plier à l'architecture d'une œuvre. J'écoute une voix, je suis un homme, j'éprouve une aventure ; parfois j'accueille, moins par goût du genre que par sympathie humaine, un développement moral. Car tel est le don de Saint-Exupéry, telle sa chaleur, sa conviction, qu'il nous impose à la fois un fait; le chant de ce fait et son commentaire.

Si l'ensemble manque d'unité (mais non pas de cette unité profonde qu'assure la présence d'un homme), il n'est guère d'épisodes qui ne se montrent amplement organisés. Il arrive même que l'organisation se fasse trop sentir, que le souci d'exprimer et de convaincre n'aille pas sans complaisance. Saint-Exupéry, je l'aime avant tout dans la simplicité du fait et du ton : il conte, en homme détendu ; le fait ne semble pas dès longtemps choisi, il se présente à la mémoire : l'auteur l'accueille et lui redonne vie ; et ce fait, le plus humble, prend un sens imprévu. C'est, par exemple, un atterrissage à l'extrême-sud de l'Amérique, près de Punta-Arenas ; gagnant la ville, Saint-Exupéry s'adosse à une fontaine ; le soir tombe ; une jeune fille rentre chez elle, à pas lents, les yeux baissés et le sourire ouvert sur son petit monde sentimental ; à la fontaine, viennent puiser des vieilles ; non loin de là, la nuque au mur, un enfant pleure en

silence. Rien de plus, et c'est parfait. De même l'épisode du vieux sergent qui rêve de Tunis en Mauritanie ; celui de l'oasis en Paraguay, avec ses jeunes folles et ses vipères.

Non pas que je boude aux épisodes plus longs, où le chant accompagne l'intensité dramatique : le premier vol vers le continent africain, la nuit, à travers le piège des étoiles, et ce serait la catastrophe si, par un prodigieux hasard, le réservoir de l'avion n'avait pas une contenance anormale. La découverte de Guillaumet, perdu dans les Andes et marchant cinq jours : « Ce que j'ai fait, je te le jure, jamais aucune bête ne l'aurait fait. » La délivrance de Mohammed, le vieil esclave des Maures. Avant tout, l'aventure d'Égypte : l'accident, le désert, la marche, la soif, l'épuisement, les hallucinations, à la dernière heure le salut. Mais, cette fois, il ne s'agit plus d'un épisode : c'est presque un livre, une courte épopée. Sûr de ses moyens et brûlé par le souvenir, l'auteur déploie une richesse de langage, de peinture et de mouvement, qui tout ensemble marque un triomphe et laisse percer une menace. Il se livre à sa veine. Il a le don des images : elles se multiplient, gagnent en éclat et en solennité, convoquent et dressent un monde. Sa parole épouse la noblesse, la chaleur et l'urgence de sa cause. Une telle cause ne saurait plus s'accommoder du silence, ni d'une discrète mesure. Il faut célébrer et convaincre ; être poète et orateur. Saint-Exupéry l'est avec abondance ; mais le poète se perd un peu, çà et là, dans une pluie d'étoiles ; l'orateur, dans une rhétorique généreuse. Rien de grave encore, au regard des beautés de ce livre, où s'associent pleinement l'homme et l'écrivain.

L'homme nous est plus proche que jamais ; c'est qu'il a fait plus d'un pas vers nous ; il s'ouvre, il élargit son domaine. Le risque ni l'*or* ne lui suffisent plus ; serviteur d'un ordre, il nous convie à en partager les liens.

C'est la fraternité dans l'effort et le danger qui, d'abord, l'avait ému. Chez ses frères d'armes, derrière le pilote ou le mécanicien, il découvre l'homme privé, avec son petit bagage de souvenirs, de rêves et de manies. Mais les autres hommes aussi, ceux dont il s'est séparé, ceux d'ailleurs, ceux d'en bas, réclament en lui et l'appellent ; non, il ne leur est

pas étranger, il n'a point renoncé à cette famille ; perdu dans le désert, s'il allume un feu dans la nuit, c'est moins dans l'attente d'un salut que pour répondre, d'un continent à l'autre, aux regards des siens. Et cette vie même qu'il a reniée : la maison, la servante, l'odeur du linge, le rire d'un enfant, la douceur d'une épaule, toute cette vie jadis familière, c'est aujourd'hui seulement que, privé d'elle, il en éprouve le bienfait.

Il ne s'agit encore que des compagnons et de la famille. Le monde est plus peuplé. « Il est deux cents millions d'hommes, en Europe, qui n'ont point de sens et voudraient naître. » Du fond des cités ouvrières, dans l'engrenage des métiers ou la servitude des machines, ils réclament confusément d'être éveillés. En chaque homme, un vœu de salut ; en cet enfant qui dort, dans la puanteur d'un wagon, entre un père et une mère avachis, cet enfant dont le front et la moue font songer au petit Mozart, cet enfant qui porte déjà, comme tous les hommes sans miracle, un Mozart assassiné.

C'est par cette image douloureuse que se clôt *Terre des Hommes*. Elle était nécessaire ; nous l'attendions ; si elle a longtemps tardé, elle donne au livre un poids nouveau. Toutefois, quelque pitié qu'elle exprime, pourra-t-elle devenir autre chose qu'une image ? Et quand le moraliste conclut : « Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme », nous ne récusons pas la formule, mais nous l'avons souvent entendue, et l'Homme reste encore derrière l'horizon.

Je crains un peu qu'avec Saint-Exupéry l'Homme ne reste au fond du ciel. Il serait injuste et sot d'en faire grief au moraliste. Sa leçon reflète à la fois la noblesse de son cœur et les droits de son action. C'est beaucoup, que le Prince visite ses peuples et les prenne en pitié; plus encore, qu'il leur montre les Images sacrées et qu'il les entretienne dans l'éternel espoir. Mais sans doute manquerait-il à son haut destin s'il cheminait longtemps parmi les menus hommes de cette terre. Voilà sa grandeur et ses limites.

(A suivre) MARCEL ARLAND

LES ROMANS

PITIÉ POUR LES HOMMES

Le désert est-il un thème littéraire comme un autre ? On le dirait gâté d'avance par l'idée qu'on s'en fait. On s'imagine qu'une terre nue, un univers minéral, sous un ciel de glace et de feu, exigent l'ascétisme, le dépouillement de l'âme et du cœur, le silence des passions basses. L'Européen y devient nécessairement une manière de Croisé, soldat ou saint, qu'on habille comme dans les chromos, Bournazel en rouge, Foucauld en blanc. Le célèbre mirage du désert, qui fait lever de vaines oasis à l'horizon des sables, a pour contrepartie cet autre mirage du soldat dur et pur, du conquérant sans reproche que ceux qu'il a conquis aiment et respectent. Lorsque le lieutenant Auligny, le héros de *La Rose de Sable*, se voit expédié, par les intrigues de sa mère, terrible bourgeoise cocardière, dans un poste en plein désert, aux confins de l'Algérie et du Maroc, ce mirage-là y est bien pour quelque chose. Montherlant ne s'en montre pas solidaire, mais il est probable que c'est pour ne pas le détruire tout à fait qu'après avoir achevé, en 1932, *La Rose de Sable*, il a laissé le livre dans un tiroir. Il en extrait aujourd'hui un peu moins, dit-il, de la moitié, sous le titre *L'Histoire d'Amour de la Rose de Sable*. Ce sont des fragments que quelques notes relient entre eux. Pour désinvolte que soit cette manière de présenter un roman, on n'est pas volé, et la mesure où l'on s'estimerait volé est affaire de définition. Cette *Histoire d'Amour* constitue effectivement un roman, dans sa forme la plus classique : bref portrait du héros, avec origines, famille, enfance, brèves

notations sur le lieu de l'aventure : le poste, le ksar, la palmeraie ; l'aventure enfin, nouée et dénouée en quelques mois : l'amour d'Auligny pour une petite Bédouine dont il achète la docilité, deux ou trois fois la semaine, par un billet de vingt francs, et qu'il rencontre dans une maisonnette en bordure du ksar. Appeler ce marché aventure ou amour, c'est se hausser du col. Mais, après tout, la même tricherie, poétique si l'on veut, affecte le vocable de rose de sable, qui désigne une terne concrétion rougeâtre dont les pétales de fausse pierre n'ont de la rose que le nom. La petite Bédouine a-t-elle d'une femme beaucoup plus que le nom ? Est-elle même pubère ? Cela ne gêne pas le catholique pratiquant (dit-il) qu'est Auligny. La possession de cette enfance, sans d'ailleurs la moindre perversité, ni aucun goût de la profanation, lui est délicieuse. Voilà qui le change des Européennes, « personnes légales » si accablantes, avec leur manie de vous aimer. L'enfant Ram ne l'aime pas, et l'idéal, c'est justement d'aimer quand l'autre ne vous aime pas, étant entendu (personne ne le fait remarquer, mais les faits le démontrent) qu'on possède cependant, pour en disposer à son gré, cet autre qui ne vous aime pas. Auligny est encouragé dans ces opinions par un Casanova de troisième zone nommé Pierre de Guiscart, à qui il offre sa petite Ram, pour la lui faire admirer et se faire admirer. Guiscart, finalement, se dérobe, mais ces messieurs se congratulent chacun à part soi sur leur liberté d'esprit et de conduite, Auligny béat et Guiscart supérieur, Auligny intimidé et Guiscart insolent. Ils se croient sauvés du ridicule par l'ironie, et de l'odieux par ce qu'ils appellent, car ils ne sont pas difficiles, la tendresse. Inutile précaution : on est partagé devant leur parade, leurs virevoltes, leurs airs malins, leur componction, leurs accès de conscience, leur application à mal faire, leur candeur à s'ausculter, on est partagé entre l'envie de rire et le désir de les mettre dehors. Il ne faudrait pas croire, d'ailleurs, que l'exaspération qu'ils soulèvent ait pour seul motif leur conduite envers les femmes. Ce serait plutôt leur conduite envers eux-mêmes qui confond, maniaquerie, constante préoccupation de soi, besoin de se regarder dans la glace. On les sent toujours prêts à donner leur royaume pour un miroir. Bref, beau-

coup moins soucieux de leurs actes que de se voir agir, de ce qu'ils aiment que de se voir aimer, ce qui est parfait chez Amiel, mais on ne s'attend pas à le trouver chez qui, Don Juan ou soldat par profession, se targue d'être l'incarnation même de la virilité. Se juger hier un chic type, aujourd'hui une brute, se chercher un « style de vie », le démentir, tour à tour se guinder, se condamner avec délectation, s'absoudre, et toujours se contempler, et toujours se prendre au sérieux, quelle existence ! Si c'est de la virilité, pitié pour les hommes. Imaginez qu'il faut à Auligny s'attacher à sa petite Bédouine tout à fait comme on s'attache à un petit chien, pour se déclarer sentimental ; bien mieux, il lui faut avoir tenu dans ses bras ce mince corps étranger et soumis pour découvrir que la race de Ram est humaine, pour découvrir la pitié et mettre en doute le droit du vainqueur. Tout seul, ce n'est pas la générosité qui l'étouffe. Lui apprend-on, au bivouac, qu'un de ses tirailleurs piqué par un scorpion va sans doute mourir, il ne bouge pas, s'endort tranquillement. Plus tard, réveillé par un rêve, il daigne se lever et, considérant ses hommes endormis, se demande gravement si ce sont bien des hommes et s'il est « dans *ce qui est juste* » en se dérangeant pour l'un d'eux. On ne sait pas ce qui révolte le plus, la mesquinerie du premier mouvement, la suffisance du faux scrupule, ou la suffisance tout court.

Pourtant, si, du point de vue romanesque, la réussite de *L'Histoire d'Amour de la Rose de Sable* est éclatante, c'est à cause de traits aussi férocement notés que ceux-là. Quels que soient les sentiments ou le ressentiment qu'ils éveillent, les personnages — Auligny et Guiscart, la petite Ram faisant partie du paysage — y sont définis, fût-ce dans leurs contradictions et leurs indécisions, avec une sûreté si nette, si forte, si coupante, une intensité si grande que la métamorphose est toujours instantanée, qui fait du personnage une personne. On le connaît, c'est un parent, un voisin. En demander compte à l'auteur, pourquoi donc ? Ils sont trop parfaitement autonomes, d'une vérité trop criante. Où il les a pris ne regarde que lui. Encore heureux qu'il les ait saisis au vol et fixés pour la contemplation des foules, sans les abîmer. Il est vrai que leur lourdeur et leur dureté de

hanneton — mous d'ailleurs sous la carapace — facilite l'opération. Mais avec quelle vigueur, quelle maîtrise elle est menée ! Quelle liberté aussi : ne se privant de rien, ni de la complaisance, ni de l'ironie, dansant sur l'équivoque, pour qu'on doute à chaque fois si la complaisance est ironique, ou l'ironie complaisante, n'hésitant jamais, ne trébuchant jamais, ni sur l'accent d'une phrase, ni sur un mot, risquant sans cesse, infaillible à tout coup — et il s'agit là de simples fragments d'un « premier roman. » On a beau jeu de crier au grand écrivain, et lui-même a beau jeu de tout se permettre : appeler par exemple histoire d'amour (c'est en quoi l'on est un peu volé) ce qui serait plutôt, surtout du fait que M. de Guiscart, ses théories et son « style de vie » y occupent tant de place, un débat sur l'amour. Par ailleurs, ce qui n'appartient qu'à quelques très grands romanciers, la présence de l'être intérieur, en chacun des êtres de ce récit, est vive au point d'arracher le lecteur à tout souci de leur aspect, et aux circonstances mêmes du récit. Il faut qu'une attention volontaire ramène à tout ce qui cerne les êtres par le dehors pour qu'on s'aperçoive avec quelle justesse, et souvent quelle délicate beauté, le monde extérieur est, lui aussi, rendu sensible : la grâce de Ram, ses fines épaules, son odeur, les enfants rieuses dans la palmeraie, les mouches bourdonnantes, la brume de sable dans le vent. De ce désert, ce qu'on retient le mieux, c'est le sable dont Ram laisse toujours sur le lit quelque trace, comme si elle était vraiment la rose de sable qu'Auligny imagine, qui se délite légèrement chaque fois qu'on y touche.

De ce thème du conquérant aux prises avec le désert, *Le Vieillard et l'Enfant*, d'Abdalla Chaamba, offre l'aspect opposé. Ce n'est plus le conquérant qui regarde, ni qui parle, ni qui cherche, dans une certaine mesure, à comprendre, c'est l'enfant du pays conquis. A cette différence qu'il cherche moins à comprendre qu'à détester, ce qui est plus simple. L'histoire se passe près d'El-Goléa. Le vieillard est un colonel à la retraite qui vit seul avec un domestique noir dans la maison qu'il a construite en bordure des sables et où il a établi un musée du désert. Il prend chez lui l'enfant — qui semble avoir le même âge que la petite Bédouine d'Auligny —

comme on prend une maîtresse indigène. Le garçon accepte avec soumission les caresses, les coups et les leçons de calcul. Il dit parfois « mon père » en parlant du vieillard, ou « le Français », et le second terme se veut évidemment injurieux. On voit sans peine ce qui, dans le début de ce récit — dont il n'a pas connu la suite — avait tant séduit André Gide : d'une part, l'ostentation du détail et, de l'autre, le souci que montre le vieillard de faire le bien de l'enfant. Mais ce qui suit rend odieux autant le vieillard que l'enfant : la dureté du premier, sa frénésie de désir et de haine mêlés, et, si l'on voulait ne voir dans l'enfant qu'une victime, l'étrange victime, et qu'est-ce donc qui l'oblige à son rôle de victime ? Ce qu'il accorde au vieillard, dont il lui garde rancune, il l'accorde à d'autres ; un moment, on le croit poussé par la misère, un autre moment, il est clair qu'il n'est pas sans ressources ; il va, vient, brouille éperdument ses traces. Il les brouille si bien qu'on se demande ce qui est vrai. Cette littérature, qui veut se faire passer pour document, prenant appui sur le thème d'une ou deux obsessions évidentes, l'érotisme et le ressentiment, manque son but par excès, par trop vouloir paraître confidence, reste littéraire et convainc mal. On garde de ces récits multiples, qui reprennent à plusieurs fois la même histoire — comme si l'on voulait faire croire que ce sont des ébauches successives, et l'on ne sait laquelle annule les autres, — une impression trouble et pénible. Trop est dit, et pas assez. C'est trop composé, et pas assez. Les personnages sont des ombres, moins vives que celles d'un rêve. Seul reste une fois encore le sable du désert, mais il crevasse ici les pieds nus du garçon — et dans la nuit, dominant le sable, sur les terrasses de la maison, les lits dressés. Ce n'est guère, pour un si grand mirage. Si beau de loin, si pur, le désert apparaît finalement, de près, une inutile prison où rien ne retient les prisonniers, sinon leur geôle intérieure, qui fait honte et pitié.

DOMINIQUE AURY

LE THÉATRE

LE DIABLE A PERDU LA PARTIE

Le Diable, ce soir, dans *L'Ennemi* de M. Julien Green, s'est déguisé en joli garçon : il ramène à Dieu une belle pécheresse...

On s'ennuie ferme, il est vrai, dans le château de Silleranges, vers 1785. Châtré par une vilaine blessure de guerre, Philippe délaisse sa femme, erre dans la campagne, tue quelques loups, dort seul dans sa chambre. Élisabeth, son épouse, rêve sur des sofas, traîne dans les pièces vides et couche avec son beau-frère, l'insignifiant Jacques, qu'elle méprise. Dehors, la neige, l'hiver, bientôt la Révolution. Comme pour composer *Sud*, M. Green a voulu que l'action de son drame vînt buter contre un grand événement historique : cela donne à la pièce une plus grande intensité pathétique et comme l'éclairage de l'Apocalypse.

Or Jacques, l'amant, est inquiet : son demi-frère vient d'arriver au château, après s'être évadé d'un couvent. Pierre, le Bâtard, nous le reconnaissons tout de suite : c'est le mauvais Ange de Vigny, l'esprit du mal. A peine pénètre-t-il dans la chambre que la jeune femme est prise au piège : il aime la vie, il irrite, il inquiète, il séduit : « C'est le mal que vous haïssez en moi ? Je m'efforcerai d'être le meilleur, je serai l'homme que vous voudrez. Si vous me repoussez, je suis perdu... » Donc Élisabeth devient la maîtresse du bâtard.

Mais, humilié, vaincu, le pusillanime Jacques veut reconquérir sa maîtresse : contre son demi-frère, dans lequel il a reconnu l'esprit du mal, il luttera, mais avec ses armes de faible, la félonie, le crime. Tandis que la tragédie se noue, les

deux amants se font confidence de leur bonheur : « Nous sommes pareils à deux enfants qui auraient entendu un secret chuchoté à travers une porte, dit Élisabeth à Pierre... Cette porte, c'est la création tout entière, c'est la vitre derrière laquelle brillent les étoiles... » Suivent alors deux étranges bouleversements : Philippe, le mari, croit comprendre, un peu tard, que sa femme le trompe avec son frère et songe à se venger. Il s'en ouvre même à Pierre : c'est un moment savoureux, digne du vaudeville. Le Bâtard, pourtant, s'approche d'Élisabeth dans la mesure où l'amour qu'elle lui porte ressemble à la passion qu'on éprouve pour Dieu. Où sont les frontières entre les deux ardeurs contraires ? Où finit la grâce et commence la volupté ? Le destin de l'homme, nous dit M. Green, est de confondre le plaisir et l'extase, le ravissement et les caresses. Ces obsessions familières, je ne les retrouvais pas dans *Sud*, pièce moins riche à mon goût que *L'Ennemi*. Ici, nous reconnaissons Élisabeth ; elle est sœur de ces filles anxieuses et sensuelles qui tuent leur mère, comme l'Emily de *Mont-Cinère*, ou leur père, comme Adrienne Mesurat. Sans doute, ces petites filles sont-elles moins chargées de sens que ne l'était la jeune Mouchette de Bernanos, mais elles attirent et séduisent.

Il faudrait écrire une étude sur le rôle spécial du crime crapuleux dans la littérature catholique et chez M. Green en particulier ; chacun de ses récits s'achève sur un assassinat. Une obsession du sang domine l'imagination de cet artiste. On dirait qu'il a voulu transporter cette idée fixe sur la scène pour en confesser la trouble complaisance : à l'heure, en effet, où le Bâtard sent une force inconnue serrer son cœur et manier sa raison comme si la divinité cherchait un chemin à travers son esprit perverti, déjà l'assassin s'avance à pas de loup dans la neige : « Élisabeth, je vous aime comme vous m'aimez, dit Pierre ; je suis plus près de vous qu'une âme ne le fut jamais d'une autre, et ces élans qui vous portent vers une indicible félicité où la chair n'a point de part, j'en ai senti moi-même le redoutable charme... » Il est trop tard, pourtant ! La jeune femme quitte la chambre. L'assassin entre par la fenêtre, comme l'avait voulu le jaloux beau-frère, pour étrangler le galant. Élisabeth tourne à la folie

mystique. Ainsi, on a tué le mal au moment où il se fondait en son contraire : l'ordre règne, mais, avec lui, la souffrance.

Je crois que M. Green, plus que dans aucune de ses œuvres, a voulu ressaisir ici l'expérience équivoque de l'amour maléfique : on suit dans son *Journal*, pour ainsi dire à chaque page, la description de cette obsession. Se guérit-on d'une éducation puritaine ? L'écrivain, dirait-on, voudrait se délivrer du malentendu et aimer une fois Dieu comme il faut aimer les êtres mystiques, sans lui prêter de corps ni de caresses. Mais le langage des amants est le langage des mystiques. Le ravissement de Jean de la Croix, c'est celui d'Élisabeth entre les bras du beau Bâtard. Le Malin sait bien ce qu'il fait. A moins que le Malin ne soit un des visages de Dieu... Mais nous sortons du puritanisme et entrons dans un quiétisme pour lequel il n'est pas de problème, donc plus de littérature. Étrange condition que celle des écrivains catholiques : ils ne peuvent écrire que si le mal tient la plume. Ils sont comme les victimes consentantes d'une réthorique qui, en Occident, depuis plus de mille ans, a mêlé le langage religieux aux caresses des amants et les récits de ravissement aux joies de la transcendance vécue. Je doute que M. Green ait réussi pleinement à nous faire sentir ce drame sur son théâtre. Il y parvient bien davantage dans ses romans quand il décrit la tristesse paresseuse d'une ville de province, les grandes chambres vides de Mont-Cinère, la fuite en patache de la petite Mesurat. Quand nous *voyons* les corps, la volupté se mêle moins subtilement au mal. Mais le moyen de rendre cela au théâtre ?

Pourtant, *L'Ennemi*, c'est d'abord la pièce de Mme Maria Casarès : si excellent que soit M. Vaneck dans son personnage de mauvais Ange, c'est la comédienne qui l'emporte. L'intelligente et sobre mise en scène de M. Ledoux sert d'ailleurs un art fait de retenue et d'intensité cachée : d'abord, Mme Casarès paraît ne pas vouloir révéler tous ses moyens. Elle tourne autour du rôle sans y entrer. A peine joue-t-elle. Puis elle s'échauffe, s'emporte. Une passion soudaine l'anime, la jette en avant, donne à ses gestes une puissance singulière qui séduit. On ne voit plus qu'elle. On la sent capable d'occuper tout le plateau et de régner sans partenaire, comme les héroïnes de Lorca. Maîtresse d'un monde imaginaire où les

passions s'épurent, elle nous plonge dans l'univers tragique sans nous laisser le temps de nous en apercevoir. Enfin, nous la voyons comme s'arracher à la pièce, jouer un autre rôle, son rôle. Où donc est la pauvre Élisabeth ? C'est une ardente qui règne sur des vaincus, une fanatique qui éclaire la nuit du château de Silleranges. Elle nous fait oublier ces actrices qui jouent pour ainsi dire de profil. On sent bien qu'elle n'a pas la sottise de se limiter, elle accepte tous ses moyens, mais les contrôle et les construit à sa manière.

Ce sera une belle soirée pour le théâtre lorsque nous verrons, cet été, en Avignon, chez Jean Vilar, Mme Maria Casarès interpréter Lady Macbeth : dans ce rôle fait pour son talent, elle régnera. En songeant à cela, on rêve parfois à ce qu'un audacieux directeur du Théâtre-Français aurait pu obtenir d'une telle comédienne, s'il avait osé lui confier les rôles que ses mérites exigent. Car enfin, malgré ses imperfections, c'est sur la scène du Français qu'aurait dû paraître la pièce de M. Green. Sa tenue littéraire, sa perfection formelle, moins dramatique que romanesque, il est vrai, eussent honoré la « première scène nationale ».

Que nous offre-t-on, en effet, du côté du Théâtre-Français ? Du vaudeville, à peine du théâtre. Il faut avouer que l'intention qui préside au choix des nouvelles créations est souvent étrange ; l'idée, par exemple, de reprendre les œuvres de M. Jacques Deval ne manque pas d'un certain humour. M. Deval avait du succès vers 1930 et il datait déjà. *Étienne* est assurément une pièce bien faite, mais une pièce morte. A peine supporte-t-elle la lecture. Nous n'acceptons plus de nous ennuyer en écoutant d'insipides variations qui sont à la psychologie ce que les livres de M. Pierre Benoit sont au roman. Pourtant, comme pour mieux appuyer ce « mois Deval », on reprenait à l'Athénée, théâtre tombé en décadence depuis la mort de Louis Jouvet, *Dans sa Candeur naïve*. Cette pièce s'appelle aujourd'hui *La Manière forte*. M. Deval, on le voit, s'est mis au goût du jour pour adapter son œuvre aux fantaisies de M. Robert Lamoureux et de Mlle Geneviève Page. On n'arrive pas à s'intéresser aux malheurs de la jeune femme tourmentée par son beau mâle. Les « marivaudages » d'*Étienne* nous attachaient aussi peu. Mais

le Français, qui soudain se souvient de son voisin du Palais-Royal, annonce une reprise de *La Parisienne* de Becque et des *Romanesques* de Rostand !

Il est vrai que l'on compte sur les représentations au Maly Téatr de Moscou pour redorer le blason de la maison de Molière : on promène le fauteil du Patron devant la momie de Lénine; c'est, paraît-il, un gage de succès, sur les bords de la Moskova. Il est douteux que ce voyage académique serve pourtant le prestige du théâtre.

Venons-en au répertoire classique du Français : ce théâtre jouit d'un immense avantage, celui de pouvoir nous bouleverser en renouvelant de grandes œuvres d'hier peu connues. C'est un avantage dont il ne profite guère : il a laissé à Jouvet le soin de révéler *L'École des Femmes*, à Dullin celui de renouveler *L'Avare*, à Vilar *Don Juan* ! Au lieu de reprendre les grandes œuvres de la vieillesse de Corneille, celles où passe un souffle élisabéthain, il nous offre *Horace*, la pièce la plus vieillie. La soirée, certes, est honorable, mais Mlle Marney, prisonnière de rites scolaires, ne peut toucher dans le rôle de Camille, M. Falcon se donne un mal inutile pour nous attendrir avec le lamento de Curiace, un débutant, M. Deiber, tente de donner au personnage absurbe d'Horace, sorte de gendarme jésuite, l'allure d'un gangster américain. Quant à M. Yonnel, il est un peu plus conventionnel qu'à l'ordinaire.

Ce n'est point avec cela que le Théâtre-Français soutiendra son prestige et attirera le public. On a parlé de décadence, mais c'est trop, sans doute : le Français souffre d'un mal guérissable, d'une passagère crampe de la volonté, qui lui fait prendre la mode d'hier pour l'avant-garde et la conservation momifiée des tics d'acteur pour la défense de l'art comique. Même la belle pécheresse et le Diable galant de M. Green seraient plus neufs et « révolutionnaires » sur une scène qui poursuit un songe archaïque aux dépens des contribuables...

JEAN DUVIGNAUD

PHILOSOPHIE FÉDÉRATIVE

Ce sont les anciens Grecs qui ont commencé. L'affaire ne date pas d'hier. D'illustres penseurs faisaient alors observer qu'on a le droit de se demander si *deux* est formé de l'unité redoublée ou bien coupée en deux. Deux unités font deux, certes, mais, si l'on partage l'unité, il est loisible d'obtenir aussi deux morceaux et le nombre deux. La quantité reste la même après des opérations opposées. Prétendre qu'elle est affectée, selon les cas, d'une valeur différente, c'est avouer que le nombre deux peut changer de sens tout en restant le même, et l'on fait du sentiment à la manière de ceux qui maintenant trafiquent sur les changes et jouent sur les valeurs. La science ne serait pas encore parvenue à nous dégager de cette situation romanesque.

Bien entendu, de nos jours, on dit et on fait mieux encore. Léon Bopp, qui est à la fois romancier et philosophe, nous apprend que *un* n'est jamais vraiment égal à *un*. Si l'on trace une série de signes rigoureusement semblables représentant le nombre un, il semble légitime de décréter que dans l'abstrait rien ne les distinguera les uns des autres à jamais. Pourtant, du même coup, il devient impossible d'affirmer que tous ces signes se réduisent à un seul et unique signe. Le fait qu'il y en a plusieurs les différencie et leur confère des rôles variés et inégaux. C'est la loi même de la série, telle que l'expose Léon Bopp dans son livre : *Catalogisme,* qui nous révèle le sens imprévu de toute énumération. A quoi servit jamais l'unité sinon à énumérer, à compter, à inventer des unités diverses ?

Nous sommes forcés de reconnaître que ces unités n'ont de sens que par la variété de leurs situations. L'unité mère de toutes choses se voit trahie par des complications familiales

d'autant plus déchirantes que ces nombres, malgré la place qui leur est assignée, peuvent jouer plusieurs rôles selon les systèmes, chacun d'eux recélant d'ailleurs l'infini des nombres, pour peu qu'on veuille chercher ce qu'ils cachent sous leur masque impassible. Léon Bopp ne songe pas cependant à l'analyse pascalienne, ni aux contradictions platoniciennes. Il retient le seul fait que l'unité (ou un nombre quelconque) n'est concevable que s'il existe d'autres nombres. Il ne suffit pas de se rabattre sur l'unité finale d'une structure. Énumération, multiplication, division, construction n'entrent elles-mêmes dans les courants de la science qu'au moment où elles révèlent une pluralité de comparaisons et de contradictions approximatives ou probables, soit en leur sein, soit dans leurs rapports avec d'autres systèmes. Mais ce drame s'achèvera en féerie.

L'heureuse conséquence d'une telle fulguration, c'est que le savoir échappe à la synthèse comme à l'analyse, s'affirme en rompant avec toute mesure et se développe par le décompte et la bonne fortune des possibilités. L'unité n'existe jamais en s'identifiant à elle-même, au contraire en rayonnant à la façon des diatomées, des étoiles, des regards étranges et beaux qui contemplent une mathématique ou une nature toujours merveilleusement déformée. L'unité dépasse en une sorte de prodige les limites infranchissables de sa définition pour s'unir au monde, trace autour d'elle des perspectives insoupçonnées, qui à leur tour s'enflent et recréent les lois d'un univers jamais comblé, sans cesse plus grand et plus riche que lui-même. Il a suffi d'un signal.

Ce qu'il y a de curieux, c'est qu'aujourd'hui ce sont les littérateurs qui protestent contre cette situation parfaitement objective et encourageante, en premier lieu les logiciens et les politiciens. Il y a un ordre nécessaire, disent ces gens avec mauvaise humeur. Que les mathématiciens se jouent dans l'arbitraire n'empêche pas que nous *voulions* que l'esprit conçoive en pleine clarté les principes immuables qui règlent les rapports entre les hommes, leur mutuelle compréhension, et imposent des limites à leurs passions scientifiques ou romanesques. Nous avons le devoir d'exiger tôt ou tard la vérité ou l'équivalence absolue, et de nier qu'une réalité ou une

idée puisse être à la fois elle-même et mille autres choses. C'est à ces logiciens, à ces moralistes ou rhéteurs, que s'attaque Léon Bopp dans un autre livre plus important : *Philosophie fédérative*, où il précise les développements déjà nombreux de sa recherche catalogique et où il montre que l'identité de termes imposée par un ordre logique est une erreur fondamentale pour la même raison qui fait de l'unité le lieu d'une géométrie infiniment aventureuse. Si l'on dit que A est A, on ne dit rien. Si la négation s'oppose de façon absolue à l'affirmation, tout langage et toute vie disparaissent dans l'exacte annulation des termes opposés. Léon Bopp prouve fort bien que n'importe quelle science ou connaissance joue sur des oppositions qui ne sont jamais totales, mais seulement feintes et probables, comme pour mieux saisir les vérités vives qui se glissent entre la réalité et son masque. Le savant devient semblable à un acteur ou à un amoureux qui exprime sa passion. Et, aussi bien, voici que les acteurs et les amoureux détiennent le secret même de la connaissance et de la vie. Une duplicité nécessaire règle nos actes et nos pensées, dont le dédoublement se perpétue pour inventer des accords nouveaux et s'intégrer enfin à la polyphonie nombreuse de l'univers.

Dans les romans que Léon Bopp a écrits et particulièrement dans *Liaisons du Monde*, on assiste aux débats d'un univers esclave des logiciens. Une sorte d'énorme ébauche où des personnages et des foules cherchent leur délivrance à travers les mécanismes des règles normatives et des sociétés en peine de progrès. Ces romans témoignent de la lutte difficile que mène Léon Bopp contre les démons totalitaires de la logique et de la politique. En effet cela ne va pas tout seul. S'il est vrai que le principe logique de la contradiction n'a pas de substance, les hommes semblent vivre de contradictions; la vie même est contredite par la mort, la communauté par la volonté personnelle ou la propriété personnelle. Le fait logique resurgit inévitablement. Qu'on le prétende absurde et non valable, voici qu'il faut à tout prix assurer son néant pour régler une vie trop diffuse et mater les resquilleurs. La lumière ne s'éveille pas sans l'ombre, et la fête mathématique était déjà obscurément dominée par la réduction au

zéro. Si Léon Bopp nous éblouit de tous les possibles, la pensée ne va-t-elle pas s'intéresser à l'impossible, rêve ou menace ? L'homme exige de dépasser ou de détruire ses propres merveilles comme si son aveuglement restait la part terriblement nécessaire d'une vérité que des lois savantes semblent brûler à mesure et que nous voudrions éternelle.

Il y a donc ici un grave débat, car il semble que la logique règne dans sa fausseté, de la même façon que le démon dont parle Henri Heine se sert du mal pour maintenir la raison d'un bien qui s'y oppose. « Le diable est fort intéressé, dit Heine, à ce que le monde ne périsse pas tout entier, ce qui lui ferait perdre son hypothèque ; donc il se garde bien d'y mettre tout sens dessus dessous, et le Bon Dieu, qui n'est pas plus bête et sait bien qu'il a dans l'intérêt du diable une secrète garantie, s'aventure quelquefois à lui confier tout le gouvernement du monde. »

Sans doute faut-il aller plus loin pour saisir le véritable sens de l'œuvre de Léon Bopp. Un curieux renversement des données. Il arrive en effet que Léon Bopp ne démontre la vanité de la logique et de nos prétentions à l'absolu que pour rétablir l'ordre naturel et immédiat de l'esprit et de la vie. Puisque les développements rigoureux des mathématiciens ne sont déjà que des sortes de coutumes parmi tant de probabilités et que la connaissance s'anime grâce à la pluralité de ces calculs conventionnels, pourquoi ne pas reconnaître que toutes les relations de la pensée et de la société ne sont que coutumes, rites et opinions ? Dès lors, bien loin de se complaire aux contradictions, aux guerres de principes ou à la domination d'un principe unique et mortel, nos vies tendent d'elles-mêmes (si quelque maître de logique ne vient les troubler) à se multiplier, à se fédérer et à s'harmoniser. Il suffit, selon l'exemple des mathématiciens, de tenir compte de leur vertu intime de prolifération et d'amour. La coutume essentielle serait bien celle d'une fédération musicale où toutes les dissonances prennent leur valeur dans un concert libéral. A une époque où chaque conception unitaire s'affirme dangereusement dans la philosophie et dans la politique par leur opposition à d'autres conceptions unitaires, il est heureux d'avoir prouvé que la loi de l'intelligence n'est pas

autre chose que l'intelligence des coutumes d'autrui et un souhait de bienvenue à toutes naissances d'opinions et d'idées.

Et puis voici que Léon Bopp admet toutes les religions, toutes les hérésies, une morale infiniment souple et douce, plutôt que de s'arrêter dans un si beau chemin éclairé par l'amour des hommes et les lumières d'une science fertile en chatoiements. Il professe un christianisme éclairé de bienveillance universelle et de statistiques. Soudain, son monde se multiplie en fédérations, qui admettent toutes les croyances, sauf celles qui expriment la reconnaissance d'une autorité, même religieuse. Si les vérités sont des croyances, toutes les croyances sont des lumières dont aucune n'est à négliger pour l'illumination d'un univers de bonne compagnie. Que les hommes respectent entre eux cette fraternité sans violence ! Et voici comment l'abbaye de Thélème prit les dimensions d'un firmament ou d'un paradis.

Ici ce n'est plus à Henri Heine que nous songeons, mais à Thomas More qui se fit mettre en prison et exécuter pour ne pas avoir voulu dire que le mariage de son roi était légitime, alors que l'autorité des conciles s'y opposait. Thomas More ne demandait qu'à garder en son cœur une parole sacrée comme font aussi les poètes. Cet exemple extrême montrerait bien que le partage ne se fait pas à propos de contradictions logiques, mais par une différence que chacun veut établir entre l'ardeur spirituelle (incroyable vœu) et la force matérielle. Les calculs ne peuvent éluder cette dualité de nature qui apparaît inéluctable, qu'il s'agisse de l'autorité, de l'obéissance, de l'amour, de la connaissance même.

Il n'en faut pas moins louer un esprit renaissant, un esprit de Renaissance, car Léon Bopp touche à un moment essentiel de nos débats. Nous avons trop tendance aujourd'hui à considérer toute règle comme un refus et une opposition, alors que la règle intervient pour sauver, par quelque chance inouïe et non sans labeur, certaine parole très rare parmi tant de forces vives dont nous ne manquerons plus de nous émerveiller, et parmi tant de coutumes que nous devons d'abord comprendre.

ANDRÉ DHÔTEL

NOTES

LA POÉSIE

JEAN GROSJEAN : *Fils de l'Homme* (Gallimard).

Voici donc un poète qui n'éprouve pas le besoin de faire rendre gorge à la syntaxe pour mieux prendre au piège ses lièvres lyriques. Dont les moyens internes sont suffisants pour l'entretien de cette fille de luxe qu'est la banalité. Ni révolutionnaire ni précieux, il reprend l'alexandrin à bras-le-corps, n'en profite ni n'en souffre ; l'attaque sans inutiles précautions, réinvente une difficulté, en tentant l'escalade abrupte du mur sonore des consonnes, toutes dressées comme autant de défis au serpent du charme. Qui passe quand même :

Quel flux me parcourt que harcèle sur ma peau
Le frisson blanc des vents en voyage ? Les flots
Me pétrissent dans le tumulte de leurs gerbes
Tandis qu'un souffle balaie sur ma face imberbe
Les moindres plis.

A la première lecture, ces vers rebutent. Ils se refusent à la diction courante, à l'emprunt en vue d'une délectation. Non, ce ne sont pas des vers de société, fût-elle choisie. Ils interdisent l'amollissement musculaire, le chuchotement, le laisser-aller ronronnant. Ils ne s'écoutent ni ne se croient. Le poète expulse l'alexandrin de son ornière capitale, en l'intéressant à sa totalité, et le vers se redresse, retrouve sa plasticité, son coup de reins. Il se cambre, en vue d'une extrême profération. Sollicité à d'autres fins que chantantes ou expérimentales, mobilisé pour servir de bon conducteur au cri qui le suscite, il se remet lui-même en question. Il est difficile de lui trouver des repères oratoires, il ne se laisse prendre ni par la césure, ni par les coupes traditionnelles. Il s'agit de trouver sa mesure singulière, sa plus intime respiration, qui ne se livrent pas tout de suite. Quel progrès sur les vers du *Livre du Juste* qui étaient encore « beaux » ou tendaient à l'être, à s'enchanter eux-mêmes. N'y parvenant pas toujours. Ainsi :

La branche d'amandier se mire aux mares...

Dans *Fils de l'Homme*, rien de tel. Les mauvais vers ne manquent pas, mais c'est plus par précipitation didactique que par défaillance musicale :

Le soleil qui sans un mot frappe sur les rocs
Est l'événement capital de notre époque.

Ou :

L'univers est hypothéqué d'expectative.

Il ne faut pas exiger de Grosjean, en pleine gravité, une réussite euphonique perpétuelle. Grand questionneur, il ne demande pas aux vers de lui placer la voix, en vue d'on ne sait quelle fin de repas triomphale, mais s'en sert comme d'un piolet, qu'il manierait sans préjugés artistiques, quoique attentif au jeu coulissé des relais poétiques :

Adam, je tombe de ta ramure à l'envers,
Fruit trop mûr dans la nuit d'en haut. Je désespère
De la clarté. Toi qui l'as si longtemps subie
N'en fus-tu pas aveuglé plus que moi des nuits ?
Je ne peux porter d'être privé de sa face.
Je tremble dans ma colère et les vents me glacent.
Retrouverai-je la paix d'avant l'homme quand
Le dessein que tu formais, Dieu, en m'éveillant
Sera rectifié ?

Il y a là un tour, une manœuvre, un doigté nouveaux. Une entrée en matière lyrique inattendue et une poussée continue, difficultueuse, que rien ne repose ou rebute, qui s'enfonce comme une vrille dans les méandres de l'interrogation. Rythme haletant, sans cesse menacé de déchirement, oppressé. Mise en demeure, ultimatum d'autant plus pathétiques qu'il règne dans tout ce recueil un vide tonitruant — vallée des rois, — un vent de pestilence d'où seul émerge l'essentiel : des corps en croix, réduits à l'extrême cri, au hurlement définitif. D'une terre et d'un ciel comme en deuil, l'homme recrée le nécessaire, à la tragique simplicité. Tout est à refaire, tout est sauvé, puisque, enfin, nous sommes là pour témoigner. Poésie calcinée, recuite, aux arbres morts, à l'azur déchiqueté par les corbeaux. Un homme ramasse les débris, et les sons rauques de sa voix engagent à nouveau la terre :

Rien que la terre au cœur intérieur, dos à dos.

La mer, dont les roseraies foisonnent, s'effeuille,
Piétinement des générations sur leur borne,
Femme incessante qui laisse mon instant seul,
Rien que la mer sous ma main, et ma main qui l'orne.

Le vent déroule sans s'épuiser son poème.
Il feint la passion et le dégoût tour à tour,
S'ignorant si bien qu'il se le prouve à soi-même.
O rien que le vent sans objet comme l'amour.

GEORGES PERROS

JOYCE MANSOUR : *Cris* (Seghers).

Qu'à une femme très jeune, étrangère en outre, il soit donné d'ajouter bien de son cru un rameau nouveau à la poésie française, la chose est assez merveilleuse pour valoir quelque rumeur, et c'est pourquoi l'on remercie les petits cahiers P. S. (qui ont rarement offert si bonne surprise) de nous avoir présenté les *Cris* de Joyce Mansour. Dernière venue, après Giselle Prassinos et Leonora Carrington, de ces jeunes personnes scandaleuses (sur le papier) qui sont à mon goût l'un des charmes les plus sûrs de notre temps, Mme Joyce Mansour se signale dès l'abord par une violence que l'on dirait provocatrice, mais que je crois tout innocente. Son érotisme, acharné puis décharné sans aucun repos, se colore de nécrophilie ; il est amusant de retrouver dans plusieurs *cris* un thème trouvé déjà dans les vieilles *Danses macabres*, dans Rutebeuf, dans Maynard, chez les marinistes romains et napolitains du XVIIe siècle, dans Baudelaire (et beaucoup d'autres), et puis de voir ce thème épanoui comme dans un chant arabe, lorsque Joyce Mansour, s'adressant à une « charogne », lui dit enfin :

Et pourtant c'est ainsi que je t'ai préférée
Ma fleur.

Le sang, la sueur, les miasmes de toute sorte font un climat fiévreux, accordé à la mort (petite ou grande). L'humour n'est jamais loin ; le sourire éclaire les lieux les plus désolés, les caprices les plus cruels, comme dans un jeu de noirceur enfantine. A l'arrière-plan, voici des objets et des êtres communs à tous les pays de l'Orient méditerranéen : tombeaux, débris, ordures, mouches, chiens errants, chauves-souris, échassiers sur des ruines.

Les jambes ailées de la vieille bossue
Perchées sur le clocher fendu en deux
Les chats volants sans queue ni cri
Dans mon lit je cherche à comprendre
Le sang qui sort de mon ventre ému.

Cette voix un peu rauque, ces images brutales font assurément de Mme Joyce Mansour, selon ses propres mots : *une étrange demoiselle.*

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

***

LA LITTÉRATURE

MAURICE PARTURIER : *Correspondance générale de Prosper Mérimée (deuxième série, tome I)* (Privat).

Un bon livre a peu de débit et le siècle n'incline guère aux longues entreprises. Or il y a plus de douze ans que Maurice Parturier travaille à recueillir et à débrouiller les lettres innombrables de Mérimée. Après 1947, l'étendue de la parenthèse ressembla beaucoup à un abandon. Nos plaisirs pourtant n'étaient que discontinués ; les voilà rétablis.

Mérimée gagne à être vu de près, comme tous les auteurs qui haïssent de montrer l'ouvrier dans l'ouvrage. Ils sont secrets ; on les croit secs. Ils sont maîtres d'eux-mêmes ; on veut qu'ils soient durs. Nous ne prenons pas garde que la sincérité est d'abord une vertu de l'esprit et que l'écrivain le plus sauvage est le moins naturel. Les charlatans ont tiré de nous tant de larmes, ils ont tant abusé de leurs flammes noires, que nous ne savons plus quels retours de jugement, quelle profanation de nos fables suppose la droiture d'Henri Brûlard. Mais le genre épistolaire rend une sorte d'aisance aux âmes trop jalouses et trop serrées ; c'est ainsi que le théâtre dénoue les poètes.

Le Mérimée que nous trouvons ici a perdu sa raison de vivre et il a reçu, par le mariage inopiné d'Eugénie de Montijo, l'argent, les places, les honneurs, qui ne le touchent pas. Il est sénateur, à son corps défendant, et Valentine Delessert achève de le quitter. Afin de découdre de bout en bout une tendresse dont vingt années d'ardeurs et de demi-mystère, de goûts et de peines, de veine romanesque et d'inquiétudes avaient fait une seule chair, l'infidèle renvoie, dans un dernier paquet, toutes les lettres que l'amour avait dictées. Mérimée est désespéré. Il n'avait écrit que pour plaire à cette femme-là ; les paroles qu'il avait dites, elle les lui avait mises sur les lèvres ; il ne compose plus désormais que par métier. Il tâche, car il faut bien s'assoupir au milieu de la tempête, à étudier des pierres, à courir de Madrid à Londres, de Perth à Berlin ; il amuse son déconfort de jeux savants ; il essaye de se donner le change en apostillant les *Aventures du baron de Fæneste*. Mérimée n'est pas né crédule. Cloué sur sa clarté, incapable de franchir le pas des religions, il a du moins la force de ne pas trahir son caractère dans les apparences d'un culte. J'admire le visage fermé de cet homme qui ne se pique de rien et qui est d'autant plus déchiré qu'il pousse un

seul cri. Clara Gazul dérobe ses pleurs. On n'aperçoit du railleur que son carquois ; il lui tient lieu toutefois de bouclier. Quel moyen d'écarter de soi les sots, les curieux, les médisants, que de les payer d'un bon mot ! La facétie est l'arme oblique des délicats ; ils défendent ainsi leurs propres profondeurs. Déjà l'archer est rentré dans sa tour.

Ce qui me ravit dans les cyniques, Voltaire ou Gondi, Stendhal ou Mérimée, c'est cette eau froide au nez des dormeurs et des importants, ce rire qui pince, ce venin qui ne tue pas. Les boutades ôtent leur croûte aux lieux communs ; les saillies donnent à la pensée du nerf et du trait pourvu qu'il s'agisse moins de danser sur la corde que de frapper juste. Les personnages graves vendent leurs entrailles au public. Le sérieux est embarqué. Il va au bout du désordre. L'ironie est au port et elle a les yeux sur la carte. Mérimée regarde Mérimée. Il fait tomber sur sa détresse le rideau qui la coupe en deux. Notre temps, qui est violent, préfère les idoles débraillées. Il ne connaît presque plus la gaieté amère qui ne contrarie pas la vérité, mais qui l'aiguise, mais qui l'assène. L'impudence a une vertu de commencement ; elle secoue les idées ; elle ne s'y enfonce pas. Heureux alors ceux qui savourent les mots comme on goûte un plat ou un vin ! La phrase de Mérimée, par la justesse de la langue et de l'harmonie, demeure inaltérable. La pureté la défend des rides et, toute frugale qu'elle paraît, elle est nourrie d'ambroisie. J'aime, comme les paysans, les fruits qui sont de bonne garde. Le pathétique pourrit le style. Mérimée change le tout par des riens ; il n'invente guère, mais une pincée d'aromates et une pointe d'épice le signalent. Je ne me lasse pas de ce badinage à la française qui tire la barbe aux imbéciles, et à soi-même quand on l'est. Stendhal ne fait pas davantage entrer les cothurnes dans la mesure de la taille.

Il s'agit encore, dans ce volume-ci, de l'ami que Mérimée appelle le pauvre Beyle et dont il dit qu'il était meilleur qu'on ne l'a cru. Cette remarque est une confidence et le portrait de l'autre une image de soi. Mérimée réunissait alors la correspondance de Stendhal, si comparable à la sienne. Néanmoins, Mérimée a la plume beaucoup plus assurée, le tour plus agile et plus surprenant. Le vin de Bordeaux, les bourriches d'huîtres, les bécasses, les belles Espagnoles qui luttent d'embonpoint, le ventre de l'impératrice, selon qu'il lève ou qu'il ne lève pas, les moustaches tortillées de Napoléon III, les lanterneries de la guerre de Crimée, les joues de la reine Victoria, rouges comme la sébile d'un pressoir, l'exposition de 1855, Trouville ou les combats de taureaux servent de voile voluptueux ou plaisant à la passion qu'on veut taire. La vivacité masque le dégoût. C'est ainsi qu'un libertin, mais qui refuse de perdre cœur, fait son salut.

Le papier et l'impression sont beaux. Les notes s'appesan-

tissent trop, à mon gré, sur l'état civil des Ombres qui traversent les pages et qui ne sont de rien au lecteur. Il souhaiterait en revanche qu'on lui donnât toujours une traduction des lettres anglaises et des passages espagnols ou russes qui bigarrent ce recueil.

ROGER JUDRIN

CHARLES DU BOS : *Journal (tome V)*. (La Colombe).

L'auteur d'un Journal, pourvu qu'il se veuille consciencieux, et naturellement sincère, devrait *tout* noter. Or c'est impossible. Tel acte, telle pensée d'aujourd'hui, on ne saura que demain s'ils méritaient d'être retenus. Puis tous les courants d'air ne provoquent pas un rhume. D'où on en est assez vite réduit, quant au Journal pur, idéal, aux crises de foie, au thé pris à cinq heures chez la baronne Machin, aux visites faites ou reçues, aux idées en tout genre. Il n'existe pas de Journal authentique, pour l'excellente raison qu'il serait illisible. Charles Du Bos, dans ce cinquième tome d'un Journal jusque-là fort intéressant, touche d'assez près cet ennui absolu, cette honnêteté qui confine au vice le plus raffiné. Il s'avère incapable de *décoller* par lui-même, de décliner sa note, très prenante, très attachante, mais obligatoirement monotone. Il fait partie de cette race d'hommes, hautement distingués, qui, bon gré mal gré, ne livrent leur timbre singulier qu'au contact poussé très avant d'individus qui leur sont supérieurs, non expressément par l'âme, mais dans l'énergie créatrice. Inhabités, inassistés — comme il dit souvent — les voilà inertes et roulant sur eux-mêmes, atteints au suprême degré du pire des maux : celui qui consiste à faire de l'introspection en roue libre. Mais citons-le : « Il y a ceci d'étrange en mon cas qu'il semble que je m'occupe d'autant mieux de ce qui me concerne personnellement si je fais passer les autres d'abord et qu'au contraire, lorsque je me désintéresse des autres, ce n'est pas — ainsi qu'il advient presque toujours — pour m'intéresser à moi-même, mais plutôt pour découvrir que je m'intéresse à moi moins que jamais : tout se passe comme si je ne m'intéressais plus à moi que dans la mesure où ce moi a envie de s'employer, de servir. Que cette envie s'évanouisse, et je suis comme renvoyé à un néant d'intérêt, qui, lui, me fait sombrer dans la paresse. » Oui, c'est bien cela. Dès qu'engagé, mû, par un autre prestigieux, sa pensée trouve sa pente et s'épanouit, faisant alors rendre à cet autre — je pense surtout à Constant — des sons infiniment originaux et que l'exquise *occupation* de Du Bos, feutrée, enrichit sans déformer.

Le bon, l'excellent Du Bos, c'est parfois un sublime adagio, soutenu par l'accompagnement du génie choisi. Hélas ! rien de tel — à part quelques éclairs inévitables — dans ce navrant

recueil qui, si j'étais Dieu, comme dit Arkel, m'aurait passablement énervé. Car Dieu, et c'est là le drame, Dieu n'inspire pas Du Bos, qui discute à perte de vue, pèse le pour, le contre, questionne ou éblouit Maritain, Gabriel Marcel... Va-t-Il au moins comprendre l'immensité du cadeau? Une âme comme la mienne, etc... Ah! ces convertis! Quand on met, à éliminer toutes ces broutilles, l'impensable subtilité dont est capable Du Bos dans ses mauvais jours, le diable n'y retrouve pas ses très nombreux petits.

G. P.



LES ESSAIS

ALBERT CAMUS : *L'Été et Actuelles II* (Gallimard).

« Avec tant de soleil dans la mémoire, comment ai-je pu parier sur le non-sens ? » Ce souvenir, qui est aussi un recours, Camus lui est fidèle depuis quinze ans. Quinze ans au long desquels ont été écrites les pages réunies aujourd'hui et confondues dans l'espèce de gloire méridienne de leur titre. Cette unité, au reste, n'est sans doute pas artificielle ; le sens que donne Camus à ce recours à la joie balance son nihilisme de naguère, mieux, révèle quel courant secret a nourri l'imagination et la mémoire de l'écrivain depuis ses premiers textes, disputant, puis arrachant son œuvre au désespoir, comme les fêtes solaires de la plage et de l'eau disputent l'Oranais à l'ennui minéral de sa ville et le rendent à l'honneur d'être un riverain de la plus vieille mer du monde.

Des plus anciens aux plus récents essais, quelque chose a changé : le ton s'est durci, l'humour a fait place à l'âpreté des rescapés. Au lieu des jeux charnels, des voyages promis au jeune homme d'autrefois, le sort lui a réservé la peur, la honte, une tyrannie dont il émerge à peine.

Le Minotaure, Guide pour des Villes sans Passé pourraient être des textes des *Noces*. On y retrouve aussi le ton de gouaille tendre et d'indulgence des pages de Montherlant sur Alger. « Il existe encore des Paradis » : Camus l'aurait aussi bien dit d'Oran. Jeunes filles en espadrilles, beauté d'une race animale et si mal faite pour le tragique, cocasserie des cinémas populaires ou des salles de boxe : voilà pour le pittoresque. (Je confonds là Camus et Montherlant, tous deux cruels, tous deux joueurs, tous deux amoureux de ces beaux païens ennuyés.) Évoque-t-on Barrès (exclu de la complicité des hommes à l'humeur forte), c'est pour railler « ces voyageurs de la passion (celle des autres) »...

Comment Montherlant dirait-il cela ? Il (Barrès) s'est contenté de « renifler la possession des autres ». Au demeurant, on trouve, trois pages plus loin (« Constantine offre moins d'agréments, mais la qualité de l'ennui y est plus fine... »), de jolies paroles que n'aurait pas désavouées l'amateur d'âmes.

Passe la guerre : elle fait un trou d'ombre dans ce recueil de lumière. Arrive alors, avec l'âge d'homme, et la mémoire livrée au dégoût, le temps du retour à Tipasa. La pluie est du voyage. Et les dos courbés et luisants. Et la lumière sulfureuse des cafés. Difficilement, mais avec une sorte de joie plus vibrante, celle des miraculés de la guerre et du désespoir, comme renaît d'une semaine de déluge, sur la mer immobile, le premier matin du monde, éclate la certitude que Tipasa tient les promesses de jadis. Rien n'a changé, la qualité de certitude qu'on trouve dans l'éclatement noir du soleil, dans le battement du sang à midi, elle attend là-bas le voyageur de quarante ans, le réchappé des prisons de pierre et de brume : c'est un miracle vieux de nombreux siècles.

Comprend-on pourquoi ce recueil de petits textes est bien plus qu'une géographie sentimentale, qu'une version augmentée des *Noces* de naguère ? On peut trouver courtes cette philosophie butée, cette écriture aux éclats sourds, mais on découvre là une clé de l'œuvre de Camus, une formule qui, appliquée à ses livres, à ses articles, à ses polémiques, en révèle le secret charnel, la constante volonté : c'est en Oranie qu'il a appris la beauté, qu'il a compris Athènes, qu'il a, une fois pour toutes, accepté de vider le ciel de ses dieux et que l'homme soit un animal de la terre. « ... Il y a la beauté et les humiliés, (...). Je voudrais n'être jamais infidèle ni à l'une, ni aux autres... » On ne comprendrait pas Camus si l'on n'entendait pas, sous la voix de l'essayiste, ce bruit de vague et de vent, si l'on ne devinait pas quelle mémoire, quelle fidélité fertilisent les notions politiques et morales. J'y pensais sans cesse en lisant, avec *L'Été*, les *Actuelles II* qui ont paru voici quelques mois. Comme ces deux livres s'éclairent l'un l'autre ! « Le temps des artistes assis est fini », écrit Camus. Avec patience, avec une espèce d'inlassable lenteur d'artisan, il répète de page en page sa leçon : entre les deux nihilismes qui s'arrachent la dépouille de la liberté, le bourgeois et le révolutionnaire, l'écrivain doit sauver une plus difficile liberté.

Au non-sens des années 1945-1947 a succédé une espèce de paix, la paix des soldats solitaires, plus difficile que celle des militants mobilisés. On trouvera à la fin du recueil, formulés avec une sobriété exemplaire, les quelques principes auxquels se tient Camus écrivain. « En tant qu'artistes, nous n'avons peut-être pas besoin d'intervenir dans les affaires du siècle. Mais en tant qu'hommes, oui. » Que cette expérience influe sur l'écriture, sur l'œuvre même ? Sans nul doute. « Je ne peux m'em-

pêcher d'être tiré du côté de tous les jours, du côté de ceux, quels qu'ils soient, qu'on humilie et qu'on abaisse. » Quelque jugement qu'on porte sur l'œuvre de Camus romancier ou dramaturge, il me semble que ces deux recueils appellent un jugement d'une qualité différente. On ne peut que respecter cette volonté sans cesse exprimée, précisée, maintenue, de refuser, aussi bien que la servitude, les privilèges trop prestigieux de la bonne cause. Si nous regrettons parfois de nous trouver en face d'une œuvre apparemment arrêtée, immobile, voilà que nous redécouvrons aussi une conscience toujours attentive aux mensonges, une espèce de veille ardente et chaleureuse au fond de laquelle se consolident des vérités menacées, s'élaborent les livres que Camus écrira demain, puisque se taire, ici, serait désarmer. Dans ces livres, on retrouvera « la beauté et les humiliés », Hélène revenue d'exil et Meursault réconcilié avec la terre, le zénith d'Oran et la nuit des prisons — la double fidélité de Camus dont se nourrira jusqu'au bout son œuvre, qu'elle déchire et justifie.

FRANÇOIS NOURISSIER

JEAN GUITTON : *Dialogues avec Monsieur Pouget* (Grasset).

On se souvient du portrait que Jean Guitton fit de son maître, il y a treize ans. Un disciple se trouvait dans un guide et nous en donnait un. Ce Socrate chrétien tenait de l'autre par une manière pesante et lente de pousser son bœuf. J'avais aimé ce petit pas, cette patience oblique, et les ricochets mystérieux par où l'hébreu, le grec, la Bible entière s'étaient changés, dans un prêtre aveugle, par un prodige de mémoire, en sagesse fine, en traits de jugement, en trésor de méditation. La nouveauté, comme il arrive toujours, s'offrait d'elle-même à un lecteur honnête, qui osait puiser à la source. La connaissance des originaux suffirait presque à rendre un homme original dans un siècle où les ouvrages de seconde main forment des esprits du second ordre. La méthode de M. Pouget était justement celle d'Alain, qui put saluer de loin, au travers d'un livre si différent des siens, une probité de bon aloi. C'est encore un conseil d'Alain qui fortifia Guitton dans la résolution de composer « en moins long et en moins serré » les *Dialogues* qu'il vient de mettre au jour.

Le premier entretien, qui roule sur la pluralité des mondes, cherche à dénouer une difficulté où jadis achoppa Claudel. S'il y a une infinité de planètes qui sont habitées, comment concevoir que, pour nous seuls, le Fils de Dieu se soit immolé ? Voilà l'exemple, à mon gré, des questions vaines. Car enfin la terre propose assez d'énigmes sans que nous ayons à lever des embar-

ras dont l'expérience nous tient quittes. Je parie que, sur ce chapitre-là, M. Pouget n'eût sonné mot. Son ombre figure dans une deuxième conversation dont la matière est le Christ des Évangiles, puis dans la dernière, où il s'agit de l'avenir de notre espèce. Ce qu'il y a d'excellent dans cette partie de l'ouvrage et dans les pensées qui le terminent n'instruira guère ceux qui étaient du petit troupeau. Ils auront plutôt le sentiment d'une contre-épreuve. Il est vrai qu'ici l'élève sort de page et que la liberté du pinceau est plus ferme, mais je préfère, touchant M. Pouget, son Xénophon à son Platon, et les dits mémorables aux plus hauts essors. Certain géant de la fable avait plus de vigueur à proportion qu'il mordait la poussière, qui était sa mère.

Plusieurs écrivains, qui sont des gens en place, ont regardé comme une sorte de miracle, en M. Pouget, l'affinité du mérite avec l'obscurité. Faut-il rappeler que toute gloire est impure et que nul vivant n'est admiré sans, du même coup, cesser un peu d'être admirable ? Ce qui m'enchante, au contraire, dans M. Pouget, c'est qu'il sert la vérité incognito, et, dans Jean Guitton, c'est la vertu de commémoration. Celui qui n'a pas grandi dans le repect d'un héros s'imagine que la piété filiale est un esclavage, comme si l'ancre était la punition du navire. Or la générosité nourrit la pensée. La foi dans un père est déjà la foi dans le Père. Car il entre beaucoup de vanité dans le plaisir de mépriser. On dirait que les incrédules, lorsqu'ils visent à prouver l'absurdité du monde, ne se pendent pas à notre corde. Tant la peur d'être dupe est le fond de l'impiété. Mais le dégoût dégoûte, l'image de la faiblesse est faible, et qui se réclame du néant y tombe infailliblement.

R. J.

PAUL ROBERT : *Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue française* (Presses Universitaires de France, Société du Nouveau Littré).

On ne peut d'abord manquer de rendre hommage à l'audace, au désintéressement, à la patience de l'auteur. Depuis que le *New English Dictionary* en quarante volumes a fini de paraître, c'est-à-dire depuis un quart de siècle, nous nous sentons en état d'infériorité lexicographique. Et toutes les circonstances de l'histoire moderne se chargent de nous enfoncer dans ce complexe trop justifié : guerres, révolutions civiles, instabilité monétaire, sans parler d'une prolifération extravagante des mots nouveaux ! Tout dictionnaire, entrepris comme une œuvre de longue haleine, risque ou bien de mourir en route, ou bien d'être démodé au bout d'un lustre... Il paraît qu'aux dernières séances de l'Académie (entendez de sa Commission du Dictionnaire) on vient

d'enregistrer l'expression « botter le derrière ». Or personne n'a attendu cette permission pour l'employer, avec quelques variantes triviales...

Les dictionnaires seront donc toujours en retard de vingt ans, de cinquante ans, sur la langue réelle. M. Paul Robert, héroïquement, a essayé de conjurer ce danger. Bien entendu, il n'y parvient pas. Son répertoire des mots vivants est très incomplet par rapport aux éditions récentes du *Larousse du XX*e *siècle*, lequel, achevé en 1933, n'a pas cessé depuis lors de se mettre à jour.

Le prétendu *Nouveau Littré* porte un titre ambitieux et qu'il serait facile de tourner en dérision. Mais il marque de la modestie plutôt que de l'insolence. L'Académie l'a déjà couronné, ce qui mettrait plutôt en défiance les gens sérieux. Rassurez-vous : l'Académie couronnerait aussi bien un cercle de conférences canadien ou une école primaire des îles Marquises, qui, en effet, propagent utilement le parler qui fut « le plus délitable du monde » à l'époque de Brunet Latin et que menace plutôt celui de Chaucer devenu celui de M. Foster Dulles.

Dictionnaire alphabétique, est-il annoncé sur les six fascicules que nous possédons du Nouveau Littré. Comme si un dictionnaire pouvait être autre qu'*alphabétique* ! On promet du succès à ceux qui suivraient un ordre logique ou méthodique, tel l'annuaire du téléphone qui ne serait classé que par profession, partis politiques ou âge des abonnés... Mais la qualité d'*analogique* corrige et précise la première. Il est douteux que M. Robert puisse à la fois fournir un lexique des mots et une encyclopédie des idées que ces mots expriment. En fait, il souffre de ce propos ambigu. Des listes de synonymes, d'antonymes, d'homonymes même (qui ne serviront qu'à des étrangers timides ou à des amateurs de calembours) n'enrichissent nullement un dictionnaire sérieux. Et les locutions latines (encore plus abondantes, semble-t-il, que dans les célèbres pages roses du petit Larousse) n'avaient aucune place dans un lexique du français. Passons en revanche sur la mention des proverbes, dictons, adages, etc. : celle-ci, qui entraînerait certes des citations à l'infini, sera toujours insuffisante. Vous trouverez ici : *à bon chat bon rat*, mais pas encore *bon comme la romaine*. En revanche, *bonbon rose* est spécifié : « au figuré, personne jeune et insignifiante dont la vie s'écoule sans soucis... » Chose curieuse, voilà une expression que nous n'avons lue ni ouïe de toute notre existence...

Il faut reconnaître à M. Paul Robert un propos utile et original, celui d'étendre le champ des citations littéraires, que le Littré limitait forcément à 1870 environ... Grâce à M. Robert, on possédera une anthologie baroque, désordonnée, arbitraire, mais enfin agréable de phrases empruntées à beaucoup d'écrivains modernes. Bergson y voisine avec M. Cocteau, et Huysmans avec M. Georges Lecomte... Cité nous-même, aurons-nous la muflerie de regretter dans ces choix des redites inutiles, des exemples

d'une parfaite banalité, ou des insistances qui pourraient sembler canularesques (attendons avec émotion le 7e fascicule pour *canular*) ? Les exemples de Maeterlinck à propos d'*abeille* sont assez propres à effarer le lecteur naïf : l'un tiendrait une demi-page de volume in-16... Oserons-nous même protester qu'un jugement de notre prose, aimablement cité pour sa sévérité, à l'égard d'*aérodynamique*, n'offrait aucune importance ? La mariée est parfois trop belle.

Elle ne l'est pas toujours. Quand M. Robert cite pour *bécot* une phrase de Maupassant : *Il les embrassa l'une après l'autre, sur les deux joues, d'un gros* bécot *de paysan*, il entérine justement un mauvais emploi du terme, que contredit sa définition même : « (fam.) petit baiser ». Enfin, les avant-propos de M. Robert marquent une humilité charmante. Il plaide d'avance coupable et il demande la collaboration du public. Nous le suivrons donc dans son œuvre. Et nous nous garderons de tirer trop tôt sur le pianiste.

ANDRÉ THÉRIVE

KAREN HORNEY : *La Personnalité névrotique de notre temps*, traduit de l'anglais par Jean Paris (L'Arche).

Rigide dans ses réactions, mesurant mal ses possibilités et incapable, le plus souvent, d'y ajuster ses ambitions, le « névrosé » serait avant tout un être douloureux. La souffrance cependant n'est pas pour lui l'objet d'une recherche, ainsi qu'on l'affirme parfois, mais le tribut qu'il paie en cherchant à se délivrer d'un Moi torturant. Dans d'autres sociétés, il aurait peut-être réussi à s'accomplir à travers une communion dissolvante avec la Nature ou avec la Divinité ; ailleurs, des expériences excessives, dionysiaques, auraient pu aboutir à un enrichissement de sa vie. Mais, dans notre civilisation occidentale, où ces voies sont pratiquement fermées, le problème se pose du destin de ces aspirations à l'oubli et de l'angoisse qui leur est attachée. La forme de notre culture ne serait-elle pas même particulièrement propre à créer chez ses membres des difficultés typiques pouvant être en partie responsables du développement d'états névrotiques ?

Telle est la question que pose Karen Horney dans son étude sur ce qu'elle nomme « la personnalité névrotique de notre temps ». L'orientation est, on le voit, avant tout sociologique. Pour Karen Horney, le monde actuel est celui de la concurrence individuelle ; la compétition marque les rapports sociaux, engendre un état de tension hostile, diffuse, entre les hommes, chacun pouvant voir, à plus d'un titre, un rival dans son prochain. Tout échec peut être non seulement à l'origine d'une

ustration réelle dans l'ordre des besoins les plus élémentaires, ais encore d'une perte de l'estime de soi. Marquée par la orale chrétienne, notre société enseigne l'humilité, engage ses embres à se montrer conciliants, mais, en revanche, n'accorde e considération qu'à ceux qui sont assez forts pour triompher ans la lutte; elle exalte aussi, pour des raisons économiques, des esoins pour la plupart difficiles à assouvir. Ce ne sont là que uelques-unes des contradictions qui sont responsables de la asse considérable d'angoisse que notre civilisation mobilise iez l'individu. Les névrosés, ceux que Karen Horney appelle s « souffre-douleur » de notre civilisation, seraient ceux qui ont nnu très tôt, dès l'enfance, ces difficultés et continuent à les ıbir. De plus en plus isolés effectivement, ils voient leur angoisse randir et doivent pour s'en protéger élaborer des moyens de éfense sûrs qui vont constituer « la structure basique des évroses ».

Dans cette optique mi-psychologique mi-sociologique, l'auur ne cherche plus à décrire tel ou tel type de névrose, mais à ettre en évidence la structure caractérielle qui se retrouve us des formes diverses chez la plupart des névrosés de notre poque. Et Karen Horney se montre particulièrement convainante, lorsqu'elle nous décrit l'individu, douloureusement affecté ar la moindre désapprobation, quelle qu'en soit l'origine, ıttant contre l'angoisse et cherchant à s'assurer, par tous s moyens, l'affection d'autrui. Poursuivant une quête qui este le plus souvent décevante — le névrosé demande toujours lus qu'il n'offre et qu'on ne peut lui donner, — il pourra, recherche de réconfort suivant des voies diverses, adopter ne attitude soumise, refouler ses exigences personnelles, u bien, au contraire, espérer obtenir la sécurité en se faisant ominateur, en accumulant les moyens de puissance, richesse ou uccès.

Mettant l'accent sur les facteurs sociaux, réduisant l'imporance des expériences infantiles, ne voulant plus regarder es problèmes sexuels comme le centre dynamique des névroses, isistant sur les troubles des relations avec autrui, Karen Horney, ela va de soi, s'écarte fréquemment des interprétations de reud, dont elle fut la fidèle disciple pendant plus de quinze ans. Elle a voulu dépasser la psychologie instinctiviste et génétique e Freud, qui, pensait-elle, ne répondait plus à la structure t aux besoins actuels de la société. *La Personnalité névrotique e notre Temps* (1937) marque le début d'une évolution qui, ans les dernières années de sa vie (1950 à 1952), la conduira à se approcher d'Adler. Dès lors, on peut se demander, et à cette uestion Karen Horney répond par l'affirmative, si la méthode l'investigation qu'elle propose est encore de la psychanalyse. Jusqu'où peut-on, en effet, abandonner l'orthodoxie freudienne, ans cesser pour autant de « faire de la psychanalyse » ? Était-il

nécessaire d'écarter une théorie bio-psychologique qui s'est révélée féconde dans la clinique ? Renoncer à l'analyse de la rencontre entre les premières nécessités de l'enfant avec son milieu risque d'amener à laisser dans l'ombre le problème de la dynamique névrotique. En somme, *La Personnalité névrotique de notre Temps* se présente comme une étude remarquable, particulièrement riche et souvent convaincante dans sa description des caractères, mais où Karen Horney se montre plus fine, peut-être, que réellement profonde.

MICHEL DE M'UZAN

LOUIS PAUWELS : *Monsieur Gurdjieff* (Éditions du Seuil).

Ce livre dense de cinq cents pages est malaisé à définir ; il donne une impression bizarre d'inachevé, de confus, de disparate. Mais on ne songe pas à faire grief à l'auteur de ce qui serait autant de défauts dans une biographie ordinaire. Le travail du biographe consiste à pré-digérer l'aliment que peut être pour l'intelligence du lecteur l'existence d'un homme d'une riche personnalité. Quand l'homme en question ne diffère pas beaucoup de notre propre personnalité, le biographe n'a aucune peine à nous le présenter sous une forme à la fois légère et substantielle. Mais il en est tout autrement de cet ennemi de notre culture que fut Gurdjieff. Aussi, le livre de Pauwels n'est en rien une biographie : le Prophète reste inexpliqué, ses origines gardent leur mystère ; sinon sa date de naissance et quelques repères biographiques, tout ce qui fit de lui un des plus curieux personnages de notre temps demeure inconnu.

Ceci ne veut pas dire que *Monsieur Gurdjieff* n'est pas un ouvrage d'un intérêt exceptionnel. Sous sa forme déroutante d'un *Tombeau de Gurdjieff*, à travers les témoignages d'hommes et de femmes intelligents, grâce à de longues citations de romans et d'études inspirés par l'enseignement du Maître, par un commentaire prudent mais que l'on sent longuement médité, ce livre approche un lecteur attentif du problème le plus *critique* de l'histoire contemporaine de la civilisation. Si l'on ne sait pas en définitive quels furent les maîtres, les buts, les pouvoirs et la science de Gurdjieff, on commence à mieux comprendre la crise de la pensée contemporaine. Car Pauwels semble s'être surtout attaché à dégager des rapports entre les disciples et le Prophète, des rapports au sens scientifique du mot. Il ne faut donc pas s'étonner si tous les témoins cités ne sont considérés qu'en fonction de l'enseignement et de la présence du Maître, et si seule son influence retient l'attention de l'auteur, dans la complexité d'un être qui vécut avant et après un séjour à Fontainebleau ou une rencontre

à Londres. Cette méthode fait de *Monsieur Gurdjieff* une sérieuse monographie de psychologie sociale, autant qu'un document d'histoire. Sans oublier que la quatrième partie de l'ouvrage s'intitule *Littérature* et traite avec profondeur le problème de la signification de la poésie.

A défaut de pouvoir seulement esquisser les principaux thèmes, je voudrais insister sur cette dernière partie qui, en citant Luc Dietrich, René Daumal, Pauwels lui-même en tant que romancier influencé par l'Enseignement, et ce beau roman de Paul Sérant auquel on n'a pas rendu justice : *Le Meurtre rituel*, touche à l'un des problèmes majeurs de la création poétique. On pourrait classer les œuvres poétiques selon le critère de leur soumission à la force sociale. Quand elles visent à divertir, à mettre en forme les intérêts moraux, politiques et artistiques du moment, ces œuvres sont fortement socialisées. Quand, au contraire, elles tentent de transcrire ce que la culture écarte, refuse de reconnaître et combat dans la nature complexe de l'homme, ces œuvres se désocialisent. En partie seulement, car le langage demeure un phénomène essentiellement social, et les explorations poétiques les plus risquées peuvent être considérées comme une annexion d'une *terra incognita* au bénéfice de la conscience sociale.

Si l'on étudie maintenant la tendance de la littérature moderne à ne reconnaître comme véritablement poétique que ce deuxième type de poésie, on voit qu'elle recoupe en partie l'enseignement de Gurdjieff. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit de détruire le moi social ; le poète veut atteindre les rares vérités que laissent apparaître les sens déréglés ; le mystique à la Gurdjieff veut mourir au moi commun pour atteindre à la conscience transcendante, et l'on meurt souvent tout court dans l'une et l'autre tentative. C'est un des principaux mérites de *Monsieur Gurdjieff* que de jeter une lumière vive sur certains mystères de la création poétique. La transcendance du moi par l'obéissance à une discipline incompréhensible, par la fatigue et par des exercices dangereux qu'enseignait le Prophète, rejoint la transcendance cherchée par la plupart des grands poètes des cent dernières années dans l'alcool, les stupéfiants, le dérèglement de l'intelligence et de la sensibilité communes, dans tous les moyens d'auto-destruction qu'ils pouvaient inventer.

J'aurais aimé que Louis Pauwels aille plus loin dans l'analyse de la crise occidentale telle que l'éclaire ce fait social que fut la fondation de l'église de Gurdjieff. Mais, tel qu'il est, ce livre est une précieuse tentative pour comprendre le mal du XXe siècle. Il montre que rien ne nous empêche d'établir un diagnostic et peut-être un traitement, sinon la paresse et la lâcheté.

GABRIEL VERALDI

***

LE ROMAN

HERVÉ BAZIN : *L'Huile sur le Feu* (Grasset).

Un homme, qui fut beau, revient de la guerre affreusement balafré. Sa femme a de l'aversion pour lui, et elle l'accommode au safran. Voilà notre cocu à brûler des granges, à rôtir un village et à lâcher le feu à la queue d'un chien, pour apprendre aux innocents que l'injustice du sort engendre les monstres. La tragédie se passe dans le cœur d'une jeune fille, toujours partagée entre un père et une mère, toujours équitable et pure ; elle tient la balance et la plume.

Ce qui sonne faux dans ce roman, c'est qu'on y sent la main du bon faiseur. L'incendiaire est pompier. Le scélérat a de la tendresse pour les abeilles et pour les enfants. Le contraste perpétuel devient symétrie. La recherche du coupable tient le lecteur en haleine, et il ne sait que par les dernières pages que le sergent Colu, si exact observateur de ses devoirs d'état, était l'inconnu qui mettait Saint-Leup à la broche. Ce boutefeu pourtant n'était pas sans consolations ; sa fille s'attache à lui comme un barbet ; il est bien famé, son courage est de ceux qui attirent les médailles ; ce mari trompé n'est pas ridicule. L'auteur, afin d'expliquer son héros, le peint taciturne. Il est vrai que la bile recuite et les chagrins qu'on dévore se changent, dans certaines âmes, en noirceurs concertées. D'autres ouvrages de M. Bazin nous donnent là-dessus des lumières plus dures ; il semble qu'il s'éloigne de l'enfer et qu'il sucre un peu sa moutarde. J'ai relevé, par exemple, le passage du livre où il est prouvé que les parents ont charge d'idoles et que, s'ils ruinent eux-mêmes dans un enfant l'image de leur dignité, ils commettent le sacrilège.

La vérité qui soutient le conte est une vérité de terroir. Le bocage dans ses herbes, dans ses heures, dans ses châteaux, dans ses croquants, porte assez loin des odeurs de chouan. L'expérience nourrit le style, qui est plus plein et plus moulé que la prose des griffonneurs à la douzaine. Cet art-là suffit-il à nous réconcilier avec un Quasimodo à l'envers ?

R. J.

JACQUES BRENNER : *Daniel ou la double Rupture* (Gallimard).

Le tragique, ces temps-ci, est volontiers collectif. Il s'obtient à coups de chambre à gaz, de viol par province entière et de bombardement au phosphore — à bon compte, en somme. En réaction contre tout ce fracas de Grand Guignol, voici le simple

récit d'un *petit* drame qui, non content de rester sur le plan individuel, ne met aux prises, par surcroît, que des destinées tout à fait ordinaires, ni très excentriques ni très raisonnables, anodines, un peu ridicules — dont l'enjeu, malgré tout, ne l'oublions pas, est encore la victoire et l'échec, le malheur et le bonheur, la vie et la mort.

« Quand je rentrais, le soir, du lycée, je trouvais souvent ma mère assise dans un fauteuil près de la fenêtre du salon, son ouvrage depuis longtemps abandonné sur ses genoux. » C'est sur cette phrase tranquille que s'ouvre le livre ; elle en montre bien le caractère — on est presque tenté d'écrire : le parti pris. Admirons en passant la sûreté de l'image, qui éloigne d'un seul coup tout le bruit du siècle : le soir, le fauteuil de salon près de la fenêtre obscurcie, l'ouvrage « abandonné », une dame respectable dont la vie est déjà *passée*, les yeux ouverts, mais qui semble dormir. A partir de ce début, le narrateur opère une sorte de remontée dans le temps : l'existence bien calme — en dépit des deuils et des guerres — de sa mère, puis de son père, l'amène, au bout de six pages, à nous entretenir de ses grands-parents — de la jeunesse de ses grands-parents — comme s'il s'apprêtait à nous raconter une très vieille histoire ne le concernant qu'à peine, alors qu'il est lui-même le héros du roman. Sans doute le but n'est pas seulement de nous fournir ainsi les antécédents du personnage, son hérédité, l'atmosphère où il a grandi, les chocs qui ont pu marquer son enfance ; en tout cas, le résultat est double, car le lecteur, en même temps qu'il prend connaissance de ces détails, se trouve plongé dans un climat de *cause jugée*, que le ton du récit renforce de ligne en ligne. Il y a là plus qu'une vaine affectation d'indifférence, ou de légèreté, ou de bienséance ; comme la guerre de 14, les accidents familiaux, les suicides, l'invasion de 40 et la résistance ont été évoqués au passage avec la même sérénité, nous sommes bien forcés de nous dire qu'en fin de compte — aux yeux de l'éternité, par exemple — tout cela n'est en effet pas très grave. Quelle importance pourrait donc avoir le mince chagrin d'amour qui nous est ensuite conté ?

Un garçon sérieux et « assez fier de son rationalisme » s'éprend d'une jeune femme déconcertante qui le fait souffrir beaucoup plus qu'il ne l'attendait et, de façon horriblement banale, lui fait commettre des bêtises bien peu dignes de lui et finit, au moment où il se croyait enfin heureux, par le désespérer tout à fait. Lui est « polytechnicien », elle est « actrice » ; on voit assez que ce sont là des *catégories*. Les attitudes, les dialogues, les sentiments ne manquent pas non plus de faire appel aux *formules* et aux *normes*, qui alimentent effectivement, en dépit de l'originalité que chacun s'attribue, les neuf dixièmes de notre vie. Vous voyez : tout cela n'est pas très exceptionnel, tout cela n'est pas très grave...

C'est là justement que réside le tragique. Sous le détachement apparent de Jacques Brenner, sous son demi-sourire, nous sentons à chaque page le cri prêt à jaillir, qui est un vrai cri de panique — de terreur en face du vide. « Je me demande parfois, écrit-il, ce que l'on appelle une existence réussie. S'agit-il de laisser une belle image de soi, une œuvre, ou d'avoir modifié par son action quelque chose dans le monde ? On n'aura jamais touché que quelques hommes, et toute survie est illusoire. Ne s'agit-il pas plutôt d'avoir traversé ce monde dans de possibles conditions ? » Et, plus loin : « Mysticisme, que vouloir *se sauver.* » Voilà la clef de cet univers, de cette vie tout entière vouée à la mort, où il ne saurait y avoir ni réussite ni échec, ni médiocrité ni gloire.

Il fallait de la rigueur pour mener à bien cette entreprise équivoque, qui, sous couleur de ne pas vouloir nous attrister inutilement par des plaintes, nous plonge en fait dans le pire des abandons. Le style de Jacques Brenner atteint dans ce nouveau roman le point de perfection que nous pouvions attendre de lui : pas de rhétorique, pas de confusion, pas de bavardage. Au cours de ces cent cinquante pages, dont pas une n'est superflue, le ton se maintient, très uni, très *quotidien*, dépouillé de tout éclat inutile, avec parfois juste ce qu'il faut d'un peu *ancien* pour entretenir le malaise...

Un livre — malgré qu'il en ait — cela peut donc être une réussite.

ALAIN ROBBE-GRILLET



LETTRES ÉTRANGÈRES

JOYCE CARY

La notoriété dont jouit Joyce Cary a été lente à venir. A trente-quatre ans, il commence à écrire et, pendant les dix premières années, jette au panier six manuscrits l'un après l'autre. Les dix années suivantes, ses romans sont publiés et la critique ne les accueille pas mal, mais ils ne trouvent que peu de lecteurs. Même après son premier succès de librairie en Grande-Bretagne, les éditeurs américains continuent à refuser ses ouvrages jusqu'à ce que l'un d'eux soit choisi comme Livre du Mois et atteigne de gros tirages. En France, il demeure presque inconnu, en dépit de cinq traductions [1], dont le choix semble dû au hasard : une

1. *Missié Johnson*, *Climats de Lune* et *Sara* (Plon) ; *Le Grand Chemin* et *Une Joie Terrible* (Albin Michel).

réussite indiscutable, qui date de 1939, *Missié Johnson* y figure ; *Le Grand Chemin*, qui est le second volet de la trilogie dont *Sara* est le premier et le plus remarquable, paraît bien avant celui-ci, et *Climats de Lune* donne un meilleur aperçu des défauts de l'auteur que de ses qualités.

Les romans de Joyce Cary peuvent se répartir en trois cycles selon qu'ils sont nourris par ses souvenirs d'enfance en Irlande où son père, protestant anglais, fut ruiné par les grèves de ses fermiers (aucun de ces livres n'a été traduit), par son expérience de fonctionnaire au Niger (dans ses essais, il prend ouvertement la défense des indigènes contre les méthodes colonisatrices) ou par sa connaissance de la société anglaise. A ce groupe appartiennent quatre des romans traduits, qui ont de plus en commun qu'ils commencent vers 1880 pour se prolonger jusqu'à l'entre-deux-guerres et que l'extraordinaire évolution des mœurs britanniques au cours de ce demi-siècle sert de ressort à leur intrigue. *Le Grand Chemin* et *Climats de Lune* accentuent ce contraste en alternant un récit contemporain avec les évocations du passé de protagonistes septuagénaires. Joyce Cary excelle à tirer parti du simple écoulement du temps et des métamorphoses à la fois inattendues et inévitables qu'il inflige à la plupart des êtres. Cette structure ne lui est pourtant pas indispensable pour s'exprimer, et nombre de ses intrigues n'ont pas une aussi longue durée.

Juger un écrivain prolifique sur cinq de ses volumes choisis au petit bonheur serait téméraire, mais ceux-ci suffisent à se faire une idée de sa personnalité, typiquement anglaise. Comme ses prédécesseurs, Joyce Cary ne se réclame d'aucune philosophie, d'aucune esthétique, d'aucune théorie. « Ce monde n'est pas fameux, dit-il, mais c'est le meilleur que Dieu ait été fichu de faire », réflexion qui, par son absurdité même, réfute l'hypothèse de l'absurdité du monde. Ses personnages échappent aux catégories du charnel et du spirituel, du vice et de la vertu, de l'intelligence et de la sottise, de la sympathie et de l'antipathie par un mélange à ce point inextricable de ces éléments qu'il désarme le jugement. Loin d'atteindre au type, ce ne sont jamais que des individus (« l'humanité se compose entièrement d'exceptions »), ce qui n'empêche pas les mieux venus de s'inscrire dans la mémoire aux côtés de Moll Flanders ou de Mr. Pickwick. La technique varie presque à chaque ouvrage. *Une Joie terrible* suit la chronologie stricte et ne s'écarte pas du style objectif des Victoriens. Écrits à la première personne, sans recourir à l'artifice du journal ou de la confession, *Sara* et *Le Grand Chemin* reflètent presque à chaque tournure de phrase la déconcertante personnalité de leurs narrateurs : une paysanne soumise à ses instincts bons ou mauvais, désintéressée, sensuelle et voleuse, passant avec indifférence de la richesse à la pauvreté, d'un mariage inespéré à la vie de bohème, puis à une

liaison ancillaire, accordant aux rapports sexuels la même importance qu'à la confection des plats où elle excelle, et néanmoins sincèrement attachée aux hommes décevants dont elle partage la vie ; un homme de loi avare et âpre au gain, entiché de respectabilité, hanté d'aspirations mystiques, acculé dans sa vieillesse à l'exhibitionnisme par l'échec de sa vie sentimentale. La performance est d'autant plus remarquable qu'elle est triple, un troisième volume racontant une fois de plus les mêmes événements du point de vue d'un peintre maudit. *Missié Johnson* emploie le présent de l'indicatif. Ce nègre qui rêve tout éveillé, incapable de voir les obstacles qui s'opposent à sa furieuse joie de vivre, ne peut ni se souvenir ni prévoir. Comme lui, le lecteur est emporté par le courant des événements et se trouve toujours dans un état affectif, sans prendre le temps de la réflexion.

Le caméléonisme et l'humilité du romancier à l'égard de ses créatures nous frappent d'autant plus que ces qualités font défaut aux meilleurs Français. Malraux se refuse à introduire des imbéciles dans son univers. Bernanos et Mauriac traitent ceux de leurs personnages qui n'ont pas la grâce avec le mépris que Martin du Gard et Montherlant réservent à ceux qui n'accèdent pas à leur sagesse. Au contraire, Joyce Cary choisit — on n'ose vraiment dire ses héros — au-dessous du médiocre, par rapport tant à l'intelligence qu'à la sensibilité. Loin d'être représentatif de sa race, Johnson est à juste titre considéré par les Noirs et par les Blancs comme un minable et un cinglé. Sara ne paraît pas fréquentable à ceux qu'elle croit ses amis ni même à ses propres enfants. Tom Wilcher (*Le Grand Chemin*) est le fruit sec de la famille ; son meilleur côté est l'amour admiratif qu'il porte à sa sœur et à ses deux frères qui valent beaucoup mieux que lui. Tabitha Baskett (*Une Joie terrible*), en dépit d'une longue existence où elle ne se tire pas mal d'affaire, demeure jusqu'à sa mort une petite fille apeurée, incapable de comprendre ceux qui l'entourent comme de réagir devant les événements qui la dépassent. Le lecteur finit pourtant par trouver touchantes, pathétiques et même admirables ces existences d'araignées, invariablement occupées à refaire une toile toujours arrachée par des puissances supérieures qu'elles ne sont pas tentées de maudire et qu'elles n'ont garde d'adorer. De plus, Joyce Cary excelle à rendre sensible le décalage entre la vie que mènent ses protagonistes et l'image qu'ils s'en forment pour la trouver acceptable : non par bêtise ou hypocrisie, mais par un réflexe de défense élémentaire, incontrôlable et sain.

La trame des récits est des plus plausibles et ne comporte aucune péripétie surprenante, aucune surprise psychologique. Ni ellipses, ni rebondissements, ni réticences volontaires, ni ambiguïtés ou obscurités délibérées ne cherchent à captiver l'attention. Loin d'être escamoté, l'aspect banal et ennuyeux

que comporte toute existence prend dans la relation sa place, que nous souhaiterions parfois moins grande. Dans cet univers de satisfactions limitées et d'ennuis médiocres, où les trois repas par jour, la besogne à faire, la santé, les obligations sociales et l'humeur avec laquelle il faut faire face à ces nécessités ne s'effacent jamais devant des préoccupations plus graves ou plus urgentes, nous sommes aussi loin du climat catastrophique d'un Graham Greene ou d'un William Faulkner que du dépaysement magique d'une Virginia Woolf ou d'une Rosamond Lehmann. Mais c'est précisément dans ce tout-venant sans éclat et sans charme que Joyce Cary trouve une source intarissable d'exaltation. Il ne se lasse pas de la considérer comme un miracle perpétuel. Les gestes les plus courants, les états d'âme les plus familiers sont chaque fois pour lui, comme pour ceux qui les font ou qui les éprouvent, une révélation prodigieuse à laquelle il trouve comme eux une saveur nouvelle et incomparable — et il réussit à nous la faire goûter.

S'il refuse de se prétendre porteur d'un message sans se rallier au scepticisme cynique d'un Somerset Maugham ou d'un Aldous Huxley, Joyce Cary ne possède pas non plus le souffle ni l'étendue du registre de ses grands prédécesseurs. Il lui manque le don de transfiguration poétique qui assure la supériorité de Hardy, Conrad, Kipling, Lawrence. Il ne faudrait pas le confondre pour autant dans la masse d'écrivains qui continuent à fabriquer du roman comme une marchandise artisanale d'un placement difficile, d'un rapport aléatoire, mais d'un prix de revient dérisoire. Depuis Dickens, personne ne s'est aussi étroitement identifié à ses personnages et n'a refusé aussi opiniâtrement de les dominer de quelque point de vue que ce soit, personne n'a rendu aussi communicatif un enthousiasme spontané devant l'inépuisable variété de l'existence la plus banale.

DENIS MARION

HENRY GREEN : *Amour*, traduit de l'anglais par Michel Vinaver (Gallimard).

Ce roman, le second seulement de Henry Green que nous pouvons lire en français, nous l'attendions avec impatience. Sa publication fut en effet annoncée, il y a déjà plusieurs mois, par un très remarquable article paru dans *Les Lettres Nouvelles* sous la signature de Michel Vinaver, le traducteur. Le texte en question, qui avait la longueur inusitée d'un petit essai, comprenait à la fois une étude extrêmement approfondie du livre et une série de commentaires sur la matière et l'écriture romanesques en général. Ces commentaires, de la plume d'un écrivain lui-même aux prises avec les impossibilités, contradictions et monstruosités de la *fiction littéraire*, étaient d'un intérêt incon-

testable. Oserons-nous dire que nous sommes maintenant un peu déçus ?

Bien sûr, cet *Amour* sort de l'ordinaire par beaucoup de côtés; et l'on comprend qu'un romancier se soit donné la peine d'en étudier avec soin la « fabrication » (magnifique exemple de scènes enchaînées non par la logique d'une histoire, quasi inexistante ici, mais d'après l'ordre plus subtil des *pensées* et des *regards*, qui constituent une véritable trame, aussi rigoureuse et peut-être moins gratuite), et qu'il se soit donné la peine aussi de le traduire (admirablement, autant que l'on en peut juger sans connaître l'original) et la peine enfin d'écrire encore à son sujet quelques dizaines de pages... Cependant, une fois le livre refermé, l'on conserve surtout un vague malaise de l'avoir trouvé si mince, peut-être même si léger.

On se fait aussitôt grief de lui adresser sournoisement ce reproche, car, de toute évidence, il n'a pas cherché à être « lourd ». Il se présente plutôt comme un conte de fées, commençant par : « Il était une fois un vieux maître d'hôtel du nom de Eldon... » et s'achevant sur les mots attendus : « ... ils se marièrent et vécurent heureux à tout jamais. » Oui, mais, à l'intérieur de cette enveloppe, ce n'est pas exactement un conte de fées qui se trouve et, si l'aventure se déroule dans un château, si les hommes y sont galants, si les jeunes filles sont toutes jolies, il apparaît néanmoins dès la fin de la première phrase que le *Il était une fois* initial relève surtout de l'humour : « Il était une fois un vieux maître d'hôtel du nom de Eldon, *qui agonisait dans sa chambre.* » Le conte de fées cesse à la virgule. En outre, le lecteur découvre tout de suite qu'il ne s'agira pas une minute de ce mort dans le livre, sinon par la succession qu'il laisse après lui. Il en va de même pour la formule finale, dont un complément circonstanciel placé en tête : « *Une fois en Angleterre*, ils se marièrent et vécurent... », etc., a une allure terriblement suspecte et restrictive, car non seulement le récit se passe d'un bout à l'autre dans un pays voisin, où l'on n'est pas justement « heureux à tout jamais », mais encore la Mère Angleterre, vue de ce pays, est tout le temps présentée comme un parfait enfer. Cette fin ne jouerait donc le rôle que d'un sourire, ironique, désabusé, euphémique ?

Et, entre les deux, que trouvons-nous ? Apparemment c'est la scène désormais classique du « roman anglais » : la vie dans une riche résidence campagnarde aux environs de la première moitié du XXe siècle. Voilà en peu de mots tout l'opposé du livre ! D'une part celui-ci se passe en pleine guerre de 1940, époque où l'activité d'une telle demeure était réduite à rien ; d'autre part le château, quoique habité par des Anglais, n'est *pas* situé en Angleterre, mais en Irlande, « isolé » donc au milieu de ce pays neutre et sans doute hostile, où — de toute façon — la « civilisation » anglaise n'a pas pénétré ; enfin, la vie quoti-

dienne que l'on nous raconte n'est pas celle des maîtres, mais celle des domestiques, ce qui achève de bouleverser la règle du jeu.

Deux nouvelles voies s'ouvrent, sur lesquelles le lecteur est tenté de s'engager... deux écueils : le Socialisme et l'Allégorie. L'effritement de la classe riche anglaise à partir de 1940, le Château vu maintenant par le prolétariat domestique..., il y avait là un sujet ; ce n'est en aucune façon celui du livre. Deuxièmement, le mythe d'un monde *à part*, possédant ses habitudes, sa hiérarchie, ses tabous, et refusant toute communication avec l'extérieur ; oui, sans doute, c'est un peu cela — sauf que toute intention allégorique en est visiblement bannie. Là, d'ailleurs, Vinaver nous avait prévenus : il ne faut pas chercher autre chose que la succession des menus faits et des longues conversations rapportées par l'auteur ; il n'y a rien *derrière*. Le château n'est pas symbolique, ni son ahurissant style baroque, ni l'Irlande, ni les deux cents paons qui hantent le parc, ni la multiplication, pourtant curieuse, des portes et des couloirs entre la partie habitée de la demeure et sa partie abandonnée, ou entre le domaine des maîtres et celui des serviteurs.

Alors de quoi s'agit-il ? Le titre est-il vraiment la seule et trop commode clef de cet étonnant échafaudage ? Amour... pourquoi pas ? Il faut à ce sujet noter que les seules scènes où l'on voit les maîtres s'occuper d'autre chose que des domestiques se placent justement dans cette perspective. Ne passent pas inaperçus non plus les ébats amoureux des pigeons qui s'opposent à la froide solennité des paons. Bien d'autres thèmes encore, plus apparents les uns que les autres, viennent à l'appui de cette thèse.

Si elle ne nous satisfait qu'à demi, c'est qu'elle ne parvient à faire d'*Amour* qu'un « livre agréable ». Et nous gardons, malgré tout, la conviction qu'il *devrait* être plus que cela.

A. R.-G.



LES SPECTACLES

GEORG BUCHNER : *Théâtre complet*, traduit par Marthe Robert et Arthur Adamov (L'Arche).

Büchner a voulu qu'un malaise infini pèse sur les héros de son théâtre : oppressés par l'idée de la mort, ses personnages se débattent dans un air asphyxiant. Nul mieux que Danton, prêt à monter sur l'échafaud, n'exprime ce tourment : « Mon cher corps, je veux me boucher le nez et imaginer que tu es une fille qui sue et pue après la danse et te dire des galanteries... »

Or cette panique dissimule une inquiétude plus forte : la peur de la mort est le symbole de notre esclavage. Ici, Büchner modifie la conception tragique inventée par Shakespeare et Calderon, car, plongeant les hommes dans le malheur, il n'admet plus l'espérance. Percé de coups, Hamlet tournait les yeux vers le jeune Fortinbras ; le prince Sigismond de *La Vida es Sueño* sortait de son rêve bouleversé, mais heureux. Il n'y a plus de rachat possible pour Büchner : ses personnages sont déchirés par une connaissance trop aiguë du néant dont ils sortent et qui les menace. Annulant les raisonnements qui consolent l'intelligence d'appartenir au temps, le dramaturge allemand commence ses pièces là où ses prédécesseurs les achevaient — au delà du désespoir et de la colère. Le lyrisme est un chant qui cache la mort.

Büchner fut le premier à saisir que l'art tragique commençait au moment où notre vie prend appui sur ce qui l'écrase.

Dans un texte connu, Kleist écrit que le théâtre des marionnettes offre à l'homme une image assez claire de son destin : nous sommes des pantins qu'un régisseur inconnu agite. Notre langage nous perd puisque nous lui demandons de jongler avec une apparente liberté qui nous échappe. Pourtant, si l'art de Kleist fut de chercher les moyens propres à fléchir le cruel metteur en scène, à s'humilier pour l'attendrir, cette supplication répugne à Büchner, car la mortification même est fallacieuse en ses profondeurs. Voilà pourquoi un humour terrible anime les créatures de ses drames : un individu s'élève-t-il au-dessus de son esclavage, cherche-t-il dans le lyrisme ou l'exaltation à oublier son impuissance ? Une force secrète l'immobilise et le pervertit : Danton se croyait le héros voluptueux de la Révolution, mais il n'était qu'une pauvre balle jetée dans l'histoire par une main irresponsable. Dans *Wozzeck*, qui, avec sa rapidité et son apparente simplicité, est la plus terrible des pièces de Büchner, la monstrueuse caricature du héros, un homme-cheval, tourne sous le fouet d'une baladin.

Seul de tous les personnages de Büchner, Léonce accepte son anéantissement et jongle avec lui. L'on a comparé ce jeune prince au Fantasio de Musset. S'il est vrai, cependant, que l'écrivain allemand avait lu la pièce du Français, ce que Musset demande à son personnage ne ressemble guère à ce que Büchner exige du sien : le sentiment que la vie se joue de l'autre côté de la vie. La durée, surtout, rappelle à Léonce son esclavage : il demande à sa maîtresse Rosetta de danser « pour que le temps s'enfuie au rythme de ses pieds ». Lorsque sa fiancée Léna se retrouve, qu'ils se marient et se disposent à régner, il fait « démolir toutes les pendules et interdire tous les calendriers ». Comme, pour Büchner, Dieu est mort depuis longtemps, ses personnages n'ont d'autre avenir que leur passé.

Ce nihilisme n'est absolu que si la défaite de l'homme est elle-

même absolue. Dans leur préface, Marthe Robert et Arthur Adamov rappellent que Büchner participa à une révolution manquée. Comme Marx, il pensait que la Révolution pouvait arracher l'homme à son néant, le jeter dans l'existence. Mais quelle révolte survit à des échecs ? L'histoire, comme les fauves, si vous les manquez, vous persécute et vous tourmente. Pour cette raison, il torture sans fin ses personnages : révolutionnaire défroqué, il en veut aux hommes de n'avoir su entrer victorieusement dans le forum de l'histoire. Aussi les condamne-t-il au tragique. Coincée entre la liberté perdue et le passé qui la ronge, la créature büchnérienne n'a plus de destin, à peine une biographie, et souvent mensongère.

Marthe Robert et Arthur Adamov disent avec raison que le tragique, dans ce théâtre, tient souvent à la substitution de l'animal à l'homme : le médecin traite Wozzeck, un misérable valet d'armée à qui l'amour même est retiré, comme un cobaye de son laboratoire. Le capitaine le bouscule et le terrorise. Objet de cruauté, Wozzeck ne sera « sujet » que dans le crime — et ce sera pour disparaître. Il semble que la matière ronge les consciences et les altère lentement : ce n'est pas pour rien que certains des personnages de Büchner sont atteints par la syphilis : la chair corrode peu à peu notre conscience vaincue par l'échec de la révolution, et l'homme, semblable aux astres dans l'éther, tombe dans l'abîme de la matière infinie où il se perd. La conscience seule jette en nous pour un temps l'oubli du néant qui nous emporte.

Mort à vingt-trois ans, ce Rimbaud allemand s'efface : il faut l'expressionnisme allemand des années 30 pour lui donner la gloire qu'il mérite. En France, l'on découvre Büchner un peu tard ; si déjà *Commerce* avait publié une traduction de *Léonce et Léna*, puis de *Wozzeck* (due à Groethuysen et à Jean Paulhan), le texte complet de son œuvre dramatique manquait. Ce texte apporte l'image d'un art qui projette sur le spectateur, comme pour se venger de la mort, une impitoyable cruauté qui ne s'épuise plus en Dieu. Büchner fut le premier écrivain de théâtre qui pût se passer du « régisseur inconnu ».

JEAN DUVIGNAUD



GARAP ET MAX LE MENTEUR

Comme Garap, M. Cayatte est le champion des bonnes causes. A vos truelles ! dit l'un. A vos consciences ! clame l'autre. Et de découvrir, sous les paresseuses habitudes des parents bourgeois, des abîmes de culpabilité. On sait comment M. Cayatte, ancien

avocat, s'est croisé pour délivrer notre sens moral, prisonnier du confort intellectuel. La justice d'assises et la peine de mort évoquées dans deux précédents films, *Avant le Déluge*, évoque ce que des assistantes sociales appelleraient l'« enfance moralement abandonnée ». Mais l'enfance abandonnée de Cayatte l'est exclusivement entre la Muette et Neuilly par des parents à leur aise, une règle du cinéma français étant de ne montrer que des gens qui se lavent, et, en fait de cruauté sociale, de ne vitrioler que des bourgeois. On nous les ferait aimer. Où M. Cayatte a brûlé, comme on dit à cache-tampon, c'est en datant son histoire de l'été 1950, en expliquant le désarroi des enfants par celui des parents, chez qui la menace d'une nouvelle guerre faisait éclore les fleurs les plus rares de la lâcheté. Ne haussons pas trop vite les épaules, les choses allaient ce train, vers le 1er août, cette année-là. Mais pourquoi M. Cayatte, qui fait une grande consommation de courage, n'a-t-il pas mieux analysé cette incrédulité, cette panique collectives qui resteront comme un étonnant moment de la « conscience occidentale » de l'après-ou-avant-guerre ? M. Cayatte a beaucoup grossi ces mouvements (qui ne durèrent que peu de jours), sans les expliquer pour cela. Ce sentiment de peur et d'absurdité — d'absurdité surtout — a pour un moment donné aux Français l'oppression de l'histoire qui les entraînait sans qu'ils en comprissent mieux le sens. C'est ce sens qu'il fallait peut-être chercher et associer à la critique sociale. M. Cayatte, qui prophétise volontiers sur les faits divers, avait là une belle perspective à ouvrir.

Le film à personnages, quand il se double d'un film à thèse, court plusieurs dangers : arbitraire ou excès du trait, sacrifice du détail à l'ensemble, substitution, au flou du monde réel, d'une psychologie sommaire et simplifiée. Ici, quatre jeunes gens, et quatre façons, pour leurs parents, d'être coupables de mauvaise éducation. Celui-ci — le richard — par égoïsme. Celle-là — la richarde — pour la calvitie distinguée de son dernier amant. Trois « sketches » retiennent mieux l'attention : ceux de la mère seule abusive, du professeur progressiste, du flûtiste antisémite. La mère abusive me paraît juste et fidèlement dessinée ; c'est un personnage essentiellement dramatique : ridicule, déchirée, aux raisons équivoques. Dans tout le film, elle seule convainc. Mais les deux autres ? Cayatte ne doit pas aimer les « gens de gauche » ; il voit en eux d'invétérés bavards, des rêveurs éveillés, des niais, en un mot des professeurs. Celui-ci est veuf, accablé d'un fils qui le déborde par la gauche (un « inscrit » dirait Michèle Vian) et d'une fille de seize ans. Intelligent de profession, il professe encore l'intelligence envers ses enfants. (Ici la salle ricane des sarcasmes.) La fille est gracieuse, le père vole à ses devoirs de père le temps qu'il consacre à la conscience universelle... Devine-t-on la suite ? Quant au wagnérien antisémite, Cayatte a compté sur lui pour nourrir le scandale des justes.

Voyons un peu. Maniaque, épieur de profils, renifleur de consonnances moldo-valaques, son amour de Wagner a envoyé le flûtiste pour cinq ans dans les culs de basse-fosse de la Libération. En ressort-il, c'est pour cracher sa haine des juifs, l'écrire au goudron sur les murs, l'apprendre à son fils — son fils qui tuera son meilleur ami (un juif), un soir que, pris de boisson, il sera saisi du délire paternel.

Entre temps, nos jeunes gens ont cambriolé une maison, assassiné le veilleur de nuit et rêvé d'une île lointaine. On les juge : pour M. Cayatte la cause est entendue ; il condamne les parents, coupables des méfaits que nous avons signalés et complices d'une société qui accule ses adolescents à des périls bien connus — whisky prématuré, argent de poche abondant — et à des expédients maladroits — crimes et croisières à la voile.

Un exemple illustrera notre gêne : M. Cayatte veut-il dénoncer l'antisémitisme ? Il dessine un mangeur de juifs monstrueux, ridicule, caricatural. *Donc* les spectateurs rient. *Donc* il n'y a pas d'antisémites dans la salle. *Donc* tout est bien : péril dénoncé, réaction saine, et retour sans plus s'attarder au confort moral que l'on voulait dénoncer. Et ainsi de suite. M. Cayatte, histoire de prouver votre bonne foi, essayez donc ceci : peignez un jour un antisémite malin, raisonneur, bien habillé, bon père et bon époux par surcroît. Puis entourez-le de vilains bourgeois, qui ne ressemblent pas à l'idée qu'on se fait des bourgeois au *Canard enchaîné*, mais à de vrais bourgeois : obstinés, sûrs de leur fait et d'un univers qui les honore, farouchement décidés à écarter toute mise en doute de leur ordre. Ne *dénoncez* pas l'ordre moral, monsieur Cayatte, *montrez* l'ordre moral. Vous aurez moins de presse, moins de flatteuses attaques à essuyer, moins de fausses indignations à galamment rassurer : croyez-le bien, la bourgeoisie ne fera jamais la queue aux guichets de ses adversaires ; entre nombre de faux prophètes, de révoltés, de démagogues, de gentils jeunes gens et d'habiles metteurs en scène, elle saura toujours reconnaître les siens. Et puis, un soir, pourquoi pas, allez revoir *La Règle du Jeu*...

On connaissait de Jacques Becker des films méticuleux, qui ne semblaient pas exprimer une nécessité bien urgente. Pourtant, nous disait-on, ils avaient pour ambition constante et commune de « peindre des milieux ». Les paysans, par exemple, ou les bourgeois, ou la jeunesse. Avec *Touchez pas au Grisbi* éclate ce paradoxe qu'il était possible de prévoir : le meilleur film de Becker est une réussite toute littéraire, le comble de l'artifice. Rien n'y est sacrifié au réalisme, tout à l'humour. Ainsi, Becker, renonçant à la *vérité* de sa peinture, découvre une vérité autrement convaincante : le *Grisbi* est son premier film à avoir un style, ce style que le *Dernier Atout* de naguère laissait

espérer. C'est bien amusant : il aura fallu que Becker s'attaquât au type humain le plus sophistiqué, le plus inventé, le plus démodé — Gabin-le-Gangster — pour trouver le son de la vraisemblance. Au reste l'histoire vient tout droit d'un charmant roman de la Série Noire, qui ne passe pas pour être une collection de sociologie. La malice de Simonin, sa morale moqueuse — le beau feu qui purifie et garde le grisbi — jusqu'au côté vieillot de son histoire (ces gangsters au bord de l'embonpoint sentent leur 1937), tout cela Becker le raconte bien, très bien, imposant sans cesse son rythme, sa façon de voir, sa simplicité. Il joue sans tricher de son humour, du pittoresque de la langue, de la présence admirable de Gabin ; il fait reluire les chromes de jolies voitures, il habille de soie ses mauvais garçons, les loge à Passy, use avec art de ce luxe mal acquis sans quoi les films de gangsters seraient sordides ou prétentieux. Son *Grisbi* est une très bonne farce qu'il se joue à lui-même, mais qu'il joue bien. Gabin lui a donné un élégant coup de main. Il a dû composer son Max avec un peu de nostalgie, se refaire la tête méprisante de Pépé le Moko, le regard bleu du Quai des Brumes. Il joue mieux que bien : il est indiscutable. Jean Wiener a composé la musique du film, acide, méchante, un peu triste toujours, comme ce blues que s'offre Max pour vingt francs aux machines à sous. On ne l'oubliera pas, ce blues. Dans six mois on criera merci parce que toutes les dames de la radio l'auront coulé dans la pâte molle de leurs chansons. Il faudra pourtant être juste, et ne pas oublier ce soir de mars aux Champs-Élysées, où Becker nous a donné le plaisir de saluer son meilleur film, et d'y reconnaître ces qualités mineures du cinéma auxquelles il est bien plaisant de rendre parfois hommage : l'humour, le soin, une espèce de modestie maligne dont le ton est trop rare.

FRANÇOIS NOURISSIER

***

MISTINGUETT RETROUVE L'OLYMPIA

Donnant le signal, l'Olympia vient de congédier l'écran pour accueillir sur un plateau retrouvé les spectacles de « Variétés ».

On a donc revu dans l'établissement du boulevard des Capucines un orchestre vivant dans sa fosse et le grand rideau de velours escamotant, au fur et à mesure, chanteuses et acrobates pour laisser, suivant la mode nouvelle, filtrer, avant chaque numéro, une sorte de « commère » gamine, ponctuant ses présentations de « Oh ! » et de « Ah ! ».

Le nouvel Olympia n'a plus, comme l'ancien, pour voisin de gauche le drôle de magasin qui offrait à sa clientèle des articles

« bien de Paris » prenant l'aspect du Père-la-Colique, du poil à gratter, du verre baveur, des boules puantes, des cigarettes explosives et de la moutarde à ressort ; divertissements de fort mauvais goût, sans doute, mais toujours classiques, qu'il nous faut aller chercher aujourd'hui à l'ombre du passage Jouffroy ou des galeries de la gare Montparnasse, si on ne choisit pas, pour le gros ou le détail, la maison mère du boulevard Saint-Martin.

Ainsi, à gauche, plus de ces farces et attrapes pour « sociétés joyeuses ». Mais, à droite, qu'est donc devenu le beau magasin d'articles de voyage, que surplombait le balcon d'une Mistinguett qui n'avait pas alors besoin de prendre une voiture pour aller occuper à l'Olympia sa loge-point-de-mire, au bord de laquelle s'accrochaient, tout à la fois respectueux et familiers, les clients du promenoir, heureux de respirer la gloire et le parfum d'une idole populaire ?

Le promenoir ! Il est juste d'évoquer ici son étonnante vie, sans laquelle il n'est point de véritable music-hall ; et il faudra bien qu'à l'Olympia ressuscité M. Coquatrix rétablisse un jour ce vivant anneau. Il nous le doit ; même si nous n'y voyons plus circuler, affairées, nonchalantes et psychologues, ces belles personnes de jadis, surmontées de chapeaux à plumes, nanties d'avantageux corsages où triomphaient empiècements et guipures et qui, nouant et dénouant un boa de plumes de coq, relevaient d'une main savante sur des bottines coquines une jupe « en forme » qui, partant d'une taille de guêpe, se trouvait bordée, à la chute, d'une tresse, dite « balayeuse », ne manquant point, en effet, de balayer les marches d'une taverne où se faisait ce commerce des charmes dont s'honorait le quartier de la Madeleine au temps où, sur ses trottoirs de Sèze, une unijambiste fort jolie, nippée à ravir et, d'ailleurs, fort appréciée, allait et venait, pilonnant avec grâce.

***

A propos de cette réouverture, je viens d'évoquer Mistinguett. Justement elle était là, triomphante, sans âge et enveloppée de vison. Sur son visage pavoisé elle arborait tous ses fards, qui, allant de la rose au géranium en passant par la pervenche, lui faisaient comme une voilette de fleurs, avec, autour des yeux, un « bleu fouillis » au fond duquel on voyait briller un regard dont l'éclat semblait refléter des feux dérobés aux rampes d'autrefois.

Elle était là. Elle ressemblait à une idole peinte, sauvée d'un ancien naufrage et qui, tout à coup, aurait, sur le pont supérieur du navire, pris la place et la pose du capitaine. Autour de ce monstre sacré, à distance respectueuse, se tenaient quelques exemplaires de ces « garçons-fleurs » qui ont toujours été comme les « utilités » de celle qui fut comme un symbole populaire puis-

qu'elle réussit à allier dans sa personne et dans son personnage la féerie de l'opulence à la misère des faubourgs, de la reine de Paris à la fille perdue — l'Esther de Balzac et la goualeuse d'Eugène Süe. De telle sorte que le peuple, pour l'avoir vue rouée de coups dans le même spectacle où, couverte de strass et de plumes d'autruche, elle était portée en triomphe par des habits noirs, la reconnaissant dans la rue, eût souhaité baiser ses mains gantées pour entendre encore sa voix déchirée.

A la contempler, immobile et comme étonnée de songes, sous les lumières du nouvel Olympia, j'évoquais ses partenaires disparus : un Max Dearly flegmatique, un Harry Pilcer élégant et décidé, un Earl Leslie gracieux et tendre, et cet Oy-Ra, ce costaud cruel qui finissait par être exterminé par des catastrophes justicières, alors que, par miracle, survivait la gigolette au grand cœur. Mais sans doute cette rêveuse éblouie et silencieuse, alors que je cherchais à lire dans son regard noyé, présidait-elle au défilé des morts de l'Olympia : Dorville, Fragson, Bagessen, Little-Tich, Fregoli, Gaby Deslys, Fortugé, Claudine Boria, Gaby Montbreuse, Lina Tuber, Rose Avril, Séverin, Germaine Lix, l'Argentina, Yvonne George...

Qui donc aurait, ce soir-là, osé réveiller une Mistinguett au regard lointain, debout dans sa guérite de vison et passant en revue, sur le pont d'un Olympia rajeuni, le cortège de ses souvenirs ?

JEAN TEXCIER



LES ARTS

L'EXPOSITION JEAN DUBUFFET

Une cinquantaine de tableaux élaborés entre 1950 et 1953 (sols et terrains, ciel habités, tables paysagées, pierres d'exercices philosophiques, lieux momentanés) dominent la situation. Parmi eux deux pièces maîtresses : la *Butte aux visions* et le *Paysage d'airain*. Les titres sont significatifs : *Natura Genitrix*, la *Liquidité du monde*, la *Vie des sous-sols*, le *Laboratoire des formes*. Il s'agit évidemment d'une sorte d'Epopée picturale de la Matière. Y sont alternativement évoqués le monde réel et le monde du possible (cette autre province du vrai). Ce sont des peintures passionnantes. Leur puissance étant en grande partie suggestive, on peut, pour les voir, se passer de lunettes, non d'imagination. Aussi est-il difficile d'en parler mal sans s'accabler soi-même. Mais on eût pu s'y tromper. Dans les œuvres antérieures de Dubuffet, le jeu était plus manifeste. Des portraits comme ceux d'Édith Boissonas ou de Ponge, de Calet ou de

Dhôtel, de Paulhan ou de Michaux, dont un dessin hiéroglyphique évoquait à la fois l'appartenance à l'espèce humaine et quelques traits singuliers, pouvaient être considérés chacun à chacun comme archétypiques d'une série indéfinie de monstres merveilleux, et ne pouvaient guère être considérés autrement. Tableaux bon levain, comme dit Limbour. Évidemment les bons peintres laissent volontiers aux regardeurs le soin un peu gênant d'achever — en esprit — leurs tableaux. (Et pas seulement depuis Dubuffet, pas seulement depuis Fautrier, pas seulement depuis Bonnard et Matisse, pas seulement depuis Whistler.) Laissons donc notre pensée vagabonder et les images se transmuer. « Il m'arrivera souvent, écrivait Baudelaire en 1855, d'apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit. » Cela arrive encore en 1954. Mais, aujourd'hui comme hier, point de vin qui vaille à qui refuse de s'enivrer...

Botticelli faisait observer à Léonard qu'il suffit de jeter n'importe comment une éponge pleine de couleurs variées contre un mur pour y imprimer une salissure où l'on peut voir un paysage. L'art de Jean Dubuffet requiert cette disposition imaginative. On doit lire ses tableaux comme il les a écrits. C'est-à-dire : à l'affût de merveilleux hasards. Parlant de la tache d'encre qu'il avait signée, Picabia ne manquait pas d'attirer l'attention sur le caractère inimitable des éclaboussures. Ainsi l'œuvre devient improbable prodige. Incopiable. C'est un peu ça que recherche Dubuffet, chasseur d'occasions :

« Accidents qui sont dus au hasard... C'est souvent eux qui ont provoqué un éclat de lumière sur telle partie d'une figure, par exemple alors que le peintre s'était proposé justement de mettre l'éclairage en un tout autre point du sujet peint. Mais l'accident a commandé..., va pour l'accident, le peintre s'en accommode, voire l'utilise... Il ne s'agit plus alors d'utiliser des couleurs dociles, et dont on sait d'avance l'effet que fera leur assemblage, mais bien de manier des matières magiques, qui paraissent avoir leur volonté propre, et tellement plus de pouvoir que n'en ont les intentions concertées de l'artiste ! Il emploie là des auxiliaires dont les forces sont bien supérieures aux siennes, comme un qui manierait la foudre... C'est inhumain de ne pas compter avec le hasard ; rejeter le profit qu'on en peut tirer, c'est fatuité et sottise. »

Il est facile de railler cette méthode. Mais elle se défend assez bien à l'expérience.

Paul Valéry ne s'y est-il pas finalement rallié ? A Pascal, proclamant que l'art est vanité, il avait opposé une conception toute vertueuse de l'art :

« Si je devais écrire, j'aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible que d'enfanter à la faveur d'une transe et hors de moi-même un chef-d'œuvre d'entre les plus beaux.

» Ce n'est point l'œuvre faite et ses apparences ou ses effets dans le monde qui peuvent nous accomplir et nous édifier, mais seulement la manière dont nous l'avons faite. »

Quêteur de « charmes », il n'hésitera pas à adoucir de quelques réserves sa requête de vertueux :

« Il faut vouloir... et ne pas trop vouloir.

» Il faut laisser quelque place au *hasard* dans le travail pour que certains charmes agissent, s'emparent de la palette et de la main.

» Profiter de l'accident heureux. L'écrivain véritable abandonne son idée au profit d'une autre qui lui apparaît en cherchant les mots de la voulue, par ces mots mêmes. Il se trouve devenu plus puissant, même plus profond par ce jeu de mots imprévu — mais dont il voit instantanément la valeur. Et il passe pour profond et créateur — n'ayant été que critique et chasseur foudroyant. »

De même que Descartes la géométrie analytique (à partir de tâtonnements parmi les nombres), Valéry la pensée analytique (à partir de tâtonnements parmi les mots), Dubuffet pratique la *peinture analytique* (à partir de tâtonnements parmi les matériaux). C'est pourquoi les petits tubes de « couleurs spéciales pour artistes » ne font pas son affaire, mais bien le Ripolin, le Duco, les gros vernis épais, le goudron, le mastic, le sable, le poussier, et surtout un certain mélange de céruse et de blanc de Meudon. D'ailleurs la sensation de matière, de substance, lui importe plus que la sensation de couleur. Plastiquement, il pense davantage velours, écorce, feuille, gluant, dur, mou, lisse, que jaune, gris, vert, jonquille ou amarante...

L'Epopée picturale de la matière est née tout naturellement d'une certaine trouvaille matérielle aux effets somptueux, hauts-reliefs, plus ou moins épais, diversement mouvementés, certains blonds, certains auburn, la plupart bruns ou châtains, tous quasi monochromes. Dubuffet s'y est attardé avec un enchantement évident : un peu comme un alchimiste qui aurait trouvé la matière « essentielle ». Ici matière et thème peuvent indéfiniment permuter. Ils permettent à la main prodigieuse de l'artiste de retrouver, plus facilement et plus librement que jamais, et tout simplement peut-être en respectant les impulsions naturelles, ces rythmes autrement émouvants que la section d'or ou la loi de Rubens, ces rythmes vrais, qui sont aussi bien ceux des montagnes que des mies de pain, ou des fragments de coke dont se servait Degas pour faire des études de rochers.

Le thème une fois animé, des images analogues sont nées selon une technique toute différente (plate). Ainsi deux peintures particulièrement étranges — et admirables : le *Paysage saturnien* et le *Burg dévasté.*

Quant aux premières œuvres publiques de Dubuffet (1943-1950), sonnant le rappel à l'ordre — ou aux désordres — de la fantaisie et du merveilleux, protestations bellement verveuses contre l'art prétentieux et compassé qu'est peu à peu devenue la peinture, elles risquent, ses commentaires aidant, d'être considérées surtout comme des œuvres polémiques. Il est clair qu'en Dubuffet l'artiste est né du critique. Ce critique pourrait d'ailleurs être chicané sur son vocabulaire et sur sa façon de raconter l'histoire de l'art. L'art brut n'est pas ce que croit Jean Dubuffet, c'est tout le contraire : (ce serait plutôt Meissonier que Dubuffet). Les dessins des Bushmen, les dessins de l'homme paléolithique (Altamira, Lorthet, etc.) sont des dessins projectifs. Tel est l'art brut. Cet art n'a peut-être aucun intérêt pour les heureux possesseurs d'un appareil photographique — je ne veux pas en discuter ici, — mais il en avait un très grand pour des chasseurs munis d'instruments rudimentaires, et par conséquent soucieux de virtuosité manuelle et d'acuité visuelle. Ce qui nous trompe, c'est que les dessins idéographiques, qui caractérisent l'art culturel, remontent à l'homme du néolithique, déjà soucieux de topologie et de classification des phénomènes ; et que l'art des enfants — où le visuel est généralement sacrifié au conceptuel — est lui aussi un art culturel. Envoûté par le langage, l'homme a peu à peu perdu la vue. Et, quand les Grecs, puis les Renaissants ont voulu la recouvrer, ça n'a pas été tout seul. Ainsi que l'a montré Francastel, — et contrairement à ce que croit Jean Dubuffet, — les grands artistes du Quattrocento, les Uccello, les Mantegna, les Botticelli, n'arrivaient pas à faire « des dessins et des peintures genre photographie comme on en fait aujourd'hui ». Les représentations topologiques n'ont été éliminées que peu à peu de leurs regards. Il a fallu, pour nous rendre la vue, bien des tâtonnements et toute une élaboration d'ordre intellectuel. Encore cette élaboration et ces tâtonnements n'ont-ils pas suffi, puisque certaines positions des pattes dans le galop des quadrupèdes ne nous ont été finalement révélées que par la photographie, alors que l'homme du paléolithique les voyait bel et bien, et les représentait. Cette chicane est sans gravité. Dubuffet a bien raison de raconter des histoires drôles, et surtout de s'insurger contre un art encroûté et assommant. Depuis cent ans et plus, beaucoup de peintres s'acharnaient à faire craquer la croûte, mais ils ne s'en dépêtraient qu'à petits coups et par le détail. Combien Thoré avait raison quand il écrivait dans son *Salon* de 1861 qu' « à certaines époques morales — immorales — la rénovation ne peut s'opérer que par des moyens héroïques » !

Et comme Dubuffet a raison de revenir à l'art culturel — peu importe qu'il le prenne pour de l'art brut — et d'y revenir brutalement ! Ici il ne suffit pas de dire, avec Paul Valéry, que, dans les arts, une débauche de fantaisie compense toujours une cure de « vérité », et qu'il n'y a pas lieu de se croire les uns beaucoup plus hardis, les autres infiniment plus sages. Notre enchantement nous rend évident ceci : que l'art culturel est bien plus vivant, bien plus émouvant, bien plus enthousiasmant que l'autre — et décidément bien plus naturel... aux culturels qu'invinciblement nous sommes.

Finalement, éclairées par les œuvres de ces dernières années, c'est sous un jour nouveau qu'apparaissent aujourd'hui les œuvres antérieures à 1951 depuis les deux admirables *Jazz Band* de 1945 (collection Fautrier et collection Malraux) jusqu'aux éblouissants *Corps de dames* de 1950. En dépit de leur extraordinaire variété — variété qui eût été plus flagrante encore à l'exposition si la période *Mirobolus Macadam et Cie* y avait été plus abondamment représentée, — il est clair que toutes, ou presque toutes, même celles où dominent le grotesque ou la cocasserie, sont animées d'esprit lyrique.

BERNE-JOFFROY



DE TOUT UN PEU

JEAN L'ANSELME : *Le Grand Film* (Cahiers de Rochefort).

Jean l'Anselme n'a rien d'un fossile. Il est bien vivant. Il s'amuse. Il n'arrête pas de s'amuser. Il lui suffit de peu. Mais sa joie est à tout instant si sensible que ce peu nous devient, on ne sait comment, précieux :

L'amour de son cœur
C'était comme la douceur des buées
Sur les vitres endormies
Ou la force paisible de la terre
Qui ouvre son ventre au printemps
Il y avait aussi dedans
Toutes les forces brutales du désespoir.

Cela devait être ainsi
Puisque quand ils s'étaient vus
Le plus bel amour du monde
Passait justement par là
En même temps.

Bien sûr, on voudrait parfois à ses poèmes un peu plus de rythme. Mais il n'y a pas à s'inquiéter. Le jour où le plus beau rythme du monde passera par là, Jean l'Anselme ne le laissera pas filer.

JEAN GUÉRIN

MAURICE SACHS : *Tableau des Mœurs de ce Temps* (Gallimard).

Incroyable comme tous les hommes se ressemblent dès qu'on se mêle de les fixer comme papillons dans une vitrine où seule la gamme des passions, sentiments, réflexes, intéresse, retient l'observateur. Maurice Sachs s'est visiblement abusé sur l'étrangeté, voire la nécessité profonde, d'un tel rassemblement. Au bout de vingt pages, on est fourbu. Ce ne sont que déclinaisons sur un même thème : l'homme, que le milieu dans lequel il évolue ne parvient pas à singulariser suffisamment pour donner lieu à un *instantané* rigoureux. Sachs a senti le danger, qui arrange un peu, se défend d'avoir voulu photographier tel ou tel personnage célèbre ou pittoresque. (Mais on reconnaît facilement la plupart d'entre eux.) Son souci du bien-écrire, de la concision, de la formule qui frappe, plaisant dans *Le Sabbat*, parce qu'emporté, ajoute, ici, à l'échec. Le moindre de ses portraits eût peut-être provoqué un roman valable. Tel quel, pur exercice de style, à mi-chemin entre la parabole « moraliste » et le meilleur journalisme. Disons : entre La Bruyère et Valery Larbaud. (Le mot « journalisme » devant être détourné de son sens péjoratif.)

GEORGES PERROS

JACQUES PERRY : *Monsieur d'Ustelles* (Julliard).

Le plus grave reproche qu'on puisse faire à ce livre bien écrit, bien composé, et même sobre malgré le caractère mélodramatique du dénouement, c'est l'invraisemblance. Elle nous gêne, sans toutefois effacer l'intérêt que nous prenons à la lecture.

M. d'Ustelles, qui a près de soixante-dix ans, aime une jeune fille de vingt-cinq. Elle l'aime aussi et se déclare heureuse. Tout arrive ; encore faut-il que l'on nous convainque. C'est à quoi ne parvient pas M. Perry, soit qu'il nous prodigue les explications sur son héros, soit qu'il laisse l'héroïne dans une ombre prudente. Non moins arbitraires, ce rôle de confident joué par le narrateur, chez qui M. d'Ustelles trouve les qualités qui manquent à son fils ; et le rôle même de ce fils, dont le machiavélisme soudain ne répond qu'aux besoins de l'intrigue.

Entre le foisonnement de *L'Amour de Rien* et la ligne trop rigide du *Mouton noir*, l'auteur fait preuve dans ce nouveau livre d'une sorte de maîtrise. Mais l'on peut craindre qu'elle ne soit trop extérieure et ne vienne à le paralyser.

FRANCE ERMIN

CARDINAL DE RICHELIEU et DESMARETS DE SAINT-SORLIN : *Europe* (Salle Valhubert).

M. Demay et sa Compagnie de l'Équipe font la meilleure troupe d'amateurs de Paris. Je ne sais si les allégories diplomatiques conviennent à des comédiens qui ont su révéler autrefois *L'Ile de Raison* de Marivaux. L'ampleur qu'on a voulu donner à ce vaudeville politique, où fourmillent les vers de Corneille, rapproche le metteur en scène des formules de Vilar. Au fond, la mauvaise littérature est comme la parodie de la grande : Richelieu était obsédé par la gloire de Corneille et, quand il voulait faire des vers à la ressemblance de son maître, il écrivait :

Les rois n'ont point de pieds pour marcher en arrière !...

CLAUDE BALDY : *Si vous aimez ceux qui vous aiment.* (Mathurins).

Une pièce pour la semaine sainte : comme Fregoli, un curé troque la robe noire contre la blouse blanche du médecin. Quand il revient au noir, le rideau tombe. Jamais je n'ai vu autant d'ecclésiastiques à la fois sur la scène.

ANDRÉ ROUSSIN : *Le Mari, la Femme et la Mort.* (Ambassadeurs).

Une pièce triste où l'on rit parfois. Il est dommage que M. Roussin n'ait pas cru devoir donner à la femme qui veut tuer son mari la joie d'être une criminelle. Au temps du « Rideau gris », il n'aurait pas hésité.

JEAN DE LÉTRAZ : *Le Plaisir d'aimer* (La Potinière).

Un accident dans la carrière de M. de Létraz : un cocu psychologue qui se prend pour un personnage de théâtre.

JEAN DUVIGNAUD

CLOSED VISION

Au festival de Cannes, de jeunes réalisateurs ont présenté un moyen métrage d'avant-garde : *Closed Vision*, ou soixante minutes de la vie intérieure d'un homme. Les échotiers rapportent que Jean Cocteau s'est enthousiasmé. On le comprend : ce film est contemporain du *Sang d'un Poète*. Mais on s'étonne

que ses réalisateurs — qui, eux, ont vraiment vingt-cinq ans — croient avoir travaillé dans l'explosif. Est-il possible que des jeunes gens trouvent aujourd'hui les armes de leur révolte dans le vieil arsenal surréaliste ? Qu'ils regardent autour d'eux : cette magie est dans le domaine public. Derrière les vitrines de la Samaritaine, dans le Kodak de la famille Duraton, elle fleurit la réthorique des lycéens malins. Comme ce film — où éclate le goût des images — paraît touchant et vieillot ! Quelle bonne mémoire !... Pour les soixante et quelques années de leur maître, ces enfants sages ont tourné un joli compliment. Resnais, Franju, apprenez-leur comme il est plus difficile d'avoir vingt ans.

TROUBLE IN STORE

Norman Wisdom n'est pas Chaplin. Les publicités sont bien maladroites, qui écrasent tout comique sous l'accablante comparaison. Wisdom connaît bien la mimique de Charlot, les ressorts de son émotion à mi-chemin du rire et de la pitié, le pouvoir d'un certain ton d'humilité, le goût du public pour le lampiste gaffeur et opprimé. Mais où Chaplin exprimait la grande tendresse juive, son astuce, son fatalisme d'émigrant millénaire, Wisdom raconte seulement la vie anglaise, les vendeuses trop jolies, les ladies abusives. Son film est d'un mouvement excellent. Il pourrait y avoir demain une Angleterre de Wisdom comme une France de Tati. Leur tendresse et leur cruauté sont de la même qualité; ils ont, l'un et l'autre, autant d'indulgence que de méchanceté, l'intelligence des petites gens et des détails, le don de cette espèce d'intimisme cocasse qui est l'un des tons possibles du comique d'aujourd'hui.

FRANÇOIS NOURISSIER

JEAN-JACQUES KIM : *Pointe sèche* (Seghers).

Jean-Jacques Kim médite sur des tableaux, inconnus ou illustres. Plutôt qu'un reflet, c'est un écho (ce qui est beaucoup mieux) que donnent de ceux-là ses courtes proses poétiques. Sans être absolument neuf, le jeu est attrayant. Certains peintres : Munch, Van Gogh, Ensor, Picasso (de la première époque) émeuvent justement le tempérament expressionniste de Kim, mais il me semble que c'est abusivement qu'il voit des gibets chez Chirico, tels instruments cruels étant incompatibles avec les données d'espace et de temps qui sont essentielles à la peinture métaphysique.

A. P. DE M.

***

LES REVUES, LES JOURNAUX

LES CAHIERS DE L'ARTISAN

C'est Lucien Jacques qui a fondé, voici un an, les Cahiers de l'Artisan, *à Montjustin. Que de souvenirs ! A-t-on oublié les* Cahiers du Contadour *et, plus tard, les* Carnets de Moleskine *et l'admirable préface de Giono : somme toute, les plus belles pages que j'aie jamais lues contre la guerre. (Je ne le dis pas à la légère, non. Mais le livre eut le tort de paraître en 1939 ; on ne l'a pas vu longtemps.) A-t-on oublié les hauts lieux des Graves, les randonnées projetées dans la montagne de Lure et puis l'accident de Giono, l'achat du moulin et de la ferme, et les veillées où la montagne mêlait ses enchantements à ceux du conteur immobile. C'étaient de belles fêtes de poésie et d'amitié, qu'enviaient les Parisiens. (Non sans jalousie. Mais est-ce qu'on peut changer la vie ? disaient-ils.) On demandait aux dames de ne pas apporter leurs tricots, aux hommes leurs journaux et leurs cartes ; aux unes et aux autres, leurs enfants. D'ailleurs, venait qui voulait. Et maintenant*

Tout est à faire et à reprendre
Car c'est toi, la vie, qui commandes.
Par la route, le champ, les bois
Liez à vos doigts leurs doigts d'ombre,
Allez chercher comme autrefois
La joie, la corolle magique.
Le mal est têtu. Nous aussi.
Dans un hier noir et tragique
Il nous a tenu à merci.
Il a tout sali, même l'âme,
Mais dites, pour le conjurer :

Amitié, tiens nous tous en flammes
Par le monde, et d'abord, ici.

Ainsi parle Lucien Jacques.

***

CHANGER LA VIE

Qui trouve-t-on dans les Cahiers de l'Artisan *? D'abord bien entendu, Giono (*Arcadie, Arcadie*) :*

Dans certains endroits, comme les cantons montagneux du Var et sur la rive droite de la Durance, la région des collines qui va jusqu'à Lure et la Drôme, les vergers d'oliviers sont assis sur de petites terrasses soutenues par des murs de pierres sèches, blancs comme de l'os. Ce sont de petits oliviers gris, guère plus haut qu'un homme, $2^{m},50$ au plus, plantés depuis mille ans à quatre ou cinq mètres l'un de l'autre. La terre qui les porte est très colorée, parfois d'un pourpre presque pur, communément d'un ocre léger, quelquefois, sous l'ardent soleil, blanche comme de la neige. Sur ces terrasses, la vie est non seulement aisée mais belle. Il n'y a rien d'autres que les oliviers : je veux dire ni constructions, ni cabanes, mais qu'on vienne à ces terrasses pour bêcher autour des arbres ou pour flâner, c'est un délice. Dans l'arrière-saison, le soleil s'y attarde ; le feuillage de l'olivier ne fait pas d'ombre, à peine comme une mousseline ; on a tout *le bon* de la journée. On voit toujours quelques hommes qui se promènent ainsi dans les vergers. Ils sont d'aspect lourd et romain ; on les dirait faits pour être César ou pour l'assassiner. En réalité, ils sont là pour rêver de façon très allègre et légère....

Charles Vildrac (de nouvelles Vitrines *:)*

Un jour, il y a bien longtemps, deux fins ouvriers peintres italiens, de ceux qui « font les marbres », entrèrent chez un bistrot de la rue de Belleville pour boire un coup. On leur servit du vin rouge comme un sucre d'orge rouge ; un vin tout ce qu'il y avait de gai et de gaillard, qui venait de Montlhéry ou d'Argenteuil.

Ils burent, claquèrent la langue, rirent, salivèrent, gencives rêches et palais parfumés, puis remirent ça en appréciant :

« *E' buono*, dit l'un.

— *E' piccolo, ma è buono* » appuya l'autre. Il est petit, mais il est bon.

C'était peut-être des gens de Ferrare, habitués au Lambrusco qui pèse douze degrés, ou des Napolitains qui jusque-là n'avaient su que mâcher le *vino nero* ; toujours est-il que, lorsqu'ils revinrent faire le « raccord », ils spécifièrent qu'ils voulaient du « piccolo, du petit ».

Le mot amusa les Bellevillois qui se trouvaient là et qui blaguèrent : « Nous aussi, du piccolo, patron ! »

Piccolo descendit en huit jours la rue de Belleville ; il était consacré, six mois après, à la Halle aux Vins et à Bercy même.

Telle est l'origine véritable du mot piccolo appliqué aux vins d'Ile-de-France ou crus similaires...

Des poèmes, de Lucienne Desnoues :

Je descends droitement des Jeanneton,
Des Martin, des Lucas, des Nicolette,
Qui cueillaient en avril, à croupetons,
Dans les bois féodaux, la violette.

Je sens qu'il vient de loin, le souffle doux,
Je sens qu'il se nourrit au fond des âges
Le souffle qui me pousse à tes genoux,
Fleur au regard baissé, petit visage.
. . . .

D'André Druelle :

Dans le wagon du train dont j'ai la charge (hum !...), je
Dors, mais d'un œil, car j'entends les avions sourds,
Perdus dans l'air bleuté, tourner sur mes wagons,
Insister, prolonger leurs grondements plus lourds.
L'occupant fait grand bruit... il tire dans les prés...
Ah ! laissez-moi dormir... que le soleil est bon !
Je suis l'un de ces bœufs pour lesquels rien n'existe
Que l'air à travers quoi leur pedigree résiste.

Des bombes, est, ouest ?... font leur mic-mac d'aveugle,
Faible, proche... toujours, ces ferrailles qui tournent
Sur mon chef, et le vent froid, plus vif, me chagrine.

L'équinoxe est lundi !... que l'espace est limpide !
Je dors au lit du ciel comme un poisson frémit
Seulement d'une ouïe que l'eau vive aiguillonne.

Mais on peut y lire aussi des pages inconnues de Montesquieu et du Prince de Ligne, des aventures de voyage, un conte de Sully-André Peyre, la Suite française *de Lucien Jacques, une étonnante histoire de Mary O'Moore :* Les Serpents du Caducée, *et pas mal de vieux textes.*

Est-ce que l'homme peut changer la vie ? On a l'impression, en lisant les Cahiers, *que c'est très facile. (Et qui changerait la vie, sinon l'homme ?) Cela dit, il n'est pas du tout impossible qu'à force de vouloir*

faire l'Europe on en revienne assez vite à la Bretagne et à l'Auvergne ; à force de vouloir unifier le monde entier, à Manosque et à Cabris ; et que la bombe atomique nous ramène joyeusement aux combats à coups de pierre, de village à village. Ce jour-là on sera bien content de retrouver les Cahiers de l'Artisan. *Mais on peut les trouver dès maintenant, je l'ai dit, à Montjustin par Reillanne (Basses-Alpes).*

***

DIVERS

On peut lire dans le *Journal des Poètes* (mars), deux études de Marcel Lecomte, l'une sur Samuel Beckett, l'autre sur Antonin Artaud. Dans *La Revue des Deux Mondes* (15 mars), un curieux inédit de Sainte-Beuve : DES GLADIATEURS EN LITTÉRATURE (il s'agit de Victor Hugo et de ses disciples). Dans *La Parisienne* (décembre 1953), NOS NOUVEAUX MORCEAUX DE BOIS, par Ch. A. Cingria ; Dans *Europe* (janvier), GRAMMAIRES D'ÉCRIVAINS DEPUIS 1940, par Marcel Cohen ; et, dans le *Disque vert* d'avril (non sans étonnement), un hommage à Romain Rolland.

JEAN GUÉRIN

LE TEMPS, COMME IL PASSE

RIVIÈRES

Rivières si vous posez
Sur chaque marche d'escalier
Un saumon en lingerie
Rose et noire
Rivières

Si vous relevez sur vos cuisses
Vos chemises de peuplier
Avec vos doigts de broderie
A la sortie des usines

Si vous perdez vos colliers
Si vous égarez vos ombrelles
Si vous oubliez vos souliers
Au bal

Si vous jouez aux cartes
Sur la roue des moulins
Si vous riez au nez
Des carpes

Si vous cassez les vitres
Des avertisseurs d'incendie
Si vous chavirez les barques
Des pagayeurs en canotier

Vous finirez le voyage
Les pieds nus sur les cailloux
Et l'on vous suspendra au cou
Rivières
Le triste écriteau des filles
Sans cervelle

C'est pourquoi je vous conseille
Avant de dire une voyelle
Rivières
De tourner au moins sept fois
Votre langue dans votre bouche.

SUD

Soleil ivre d'été
La tête dans ses mains
Dormait dans le fossé
Sous la haie de sureau

Route sans espadrilles
Allait pieds nus au port
Où dansait la coquille
Des baraques à l'envers

Poisson rouge nageur
Dans son bocal de lune
Traversait le ciel noir
Un lampion à la main.

PARIS SUR MER

Le marchand d'huîtres du bistrot
Où l'on s'éclaire au muscadet
Porte un diadème de citrons
Et s'habille comme un roi nègre
Sur son vaisselier de bois vert
Il installe les portugaises
Et celles qui sont sur le sable
L'empreinte du sabot des mules

Les amants des chansons des rues
Qui font naufrage dans son île
Les emportent vers leur hôtel
Dans une assiette de faïence

Quand c'est le soir les autobus
Qui roulent au fond de la mer
Débarquent les cageots d'oursins
Devant sa baraque foraine

Alors il largue les amarres
De son vieux bateau de sapin
Et navigue toute la nuit
Dans les rues pleines de saumure.

FENÊTRES DE BUCI

C'est matin des tapis secoués
Des poubelles raclant les rues
Des amants couchés sur les toits
Et des boîtes à lait en savates

Devant les boutiques lavées
Les commis en tablier bleu
Affûtent leurs couteaux d'acier
Sur la bordure des trottoirs

Passe un cortège de paniers
De voitures de quatre-saisons
Sous des guirlandes de choux-fleurs
D'une enseigne à l'autre tendues

Quatre bœufs attelés
A des crochets de fer
Des moutons cocardés de vert
Et des veaux fleuris à l'épaule
De marguerites en calicot
Tirent les étals du boucher

Sous les fenêtres de Buci
Devant le regard attendri
De leur propre tête coupée
Qui les regarde passer
Du haut de son plat de faïence

Le patron les manches levées
Sur ses bras rouges de lutteur
Égorge les gens et salue
Sous les hourras et les bravos.

ISIS

Hirondelle jetez ce masque
Vous êtes la sœur bien-aimée
L'amour vous fit faire une barque
La mort y monta pour ramer

Vierge nichée dans une vache
D'herbe de boue et de salive
Sous le plumage qui vous cache
Vous êtes trahie par vos cris

Vous êtes bien la couturière
La nuit est l'encre d'une seiche
Avez-vous besoin de ce bec
Pour ravauder les draps du ciel?

Vous êtes bien la messagère
Qui nous rebâtissez l'été
Et vous avez par vos prières
Ce bel amant ressuscité

Vous êtes bien l'immaculée
Que nulle main jamais ne touche
Le soleil de vos eaux salées
Baise les vagues sur la bouche

Vous êtes bien la célestielle
Que nous espérions ici-bas
Le sang coule vers l'eau des mers
Et la lune est un cœur qui bat

Vous êtes là Vous êtes Elle
Vous qui êtes la grâce aussi
Germent nos voix Poussent nos ailes
Ne vous maquillez pas ainsi.

ROGER PARISOT

LE MANOUVRIER[1]

Vivent les gais dimanches
Du peuple de Paris.

V. H.

Il est à Paris depuis trois jours ; il a travaillé aux constructions d'une grande avenue ; il est maçon, madame ; il a dix-sept ans, du cœur, des yeux de petite fille ; il se réveille dans la couchette qui sera un lit s'il masse, un grabat s'il gouape.

Où donc c'est-il ici ? Ah ! bon ! il se souvient ; il essuie dans ses yeux les fumées d'un rêve fait d'un arbre, d'une maisonnette avec une petite figure coiffée d'un foulard de couleur, comme dans les pochades des débutants ; il a bien envie de prier. Il s'habille difficilement, les bras sont durcis, douloureux : c'est si long ces pierres qu'on passe, une à une, de main en main, qui montent jusqu'à la lune ; toute la journée, quatre francs.

Débarbouillé, il ouvre la lucarne : les toits de Paris, une mer ; les cheminées, des mâts ; les églises, les cloches, les oiseaux, l'horizon de vapeur ; le ciel est bleu comme une blouse neuve ; quelques nuages fins comme le brouillard du plâtre. Il songe : « C'est dimanche ! »

Il s'habille, voit s'il a bien ses lettres de recommandation pour les visites qu'il doit faire ; il descend ; une petite remonte avec un pain géant. La rue, des fiacres, des omnibus, plus beaux, plus chers sans doute ; voilà la Seine, les ponts ; il

1. A l'exception de *La Sourieuse* et de *La Petite Baronne* reproduits dans l'édition Messein des *Poésies d'Humilis*, les divers contes de Germain Nouveau sont restés inconnus. Ils avaient paru aux environs de 1880 dans *La Lune rousse* et *La Nouvelle Lune*, hebdomadaires paraissant sur quatre pages. Nous donnons ici *Le Manouvrier* suivant le texte publié dans *La Lune rousse* du 11 août 1878.

JACQUES BRENNER

entre à Notre-Dame, regarde longtemps les rosaces, pense à des fleurs, sort lentement.

Ah ! mais ! il tire une lettre de dessous son gilet, une grosse adresse qui tient toute l'enveloppe ; il ira. En chemin : que dira-t-il ? Il y a si longtemps qu'il ne l'a vue, elle doit être belle, bien mise ; elle ne le reconnaîtra pas pour sûr ; il était si petit enfant quand ils se jetaient de l'eau dans les yeux, en tapant sur la nappe du grand bassin.

« La rue du Chemin-Vert, savez-vous ? — Demandez aux sergos. » Aux sergos !

Il finit par la trouver derrière une gare, auprès d'un pont qui tremble toutes les cinq minutes, sous le passage d'une locomotive. C'est au bout de la rue, l'y voilà.

« Mam'zelle Jeannette Laurier, s'il vous plaît ? — Sortie. — Ah ! Où qué déjeune ? — Où qué déjeune ? Est-ce que je sais, moi ! Où qué déjeune ? Ah ! bien ! »

La portière prend une prise. Il s'en va, rouge de ce toisement, entre chez le premier marchand de vins, gros, frisé, des bijoux douteux aux doigts, accent piémontais, lève les sourcils et les paupières, abaissant deux prunelles interrogatives.

« Il y a du consommé. Chopine ? d'mi s'tier ? »

Il ne comprend pas, mange ce qu'on lui sert, avec une grosse envie de pleurer — il est midi — paye, sort, tire de sa poche une seconde lettre : c'est son curé qui écrivit l'adresse de celle-là ; écriture de diplomate : « M. Chouraud, rue Mouffetard ». Il demande :

« La rue Mouffetard ? — Je n'connais que ça, prenez tout droit le boulevard, etc. »

Il suit le boulevard jusqu'à l'endroit où il a cessé de comprendre. Sur les trottoirs, les foules commencent : des familles, des couples, des employés dorlotés par l'elbeuf, des femmes cossues, des dos de soie souples, des poitrines de satin, des amas de jupons blancs tenus à plein poing ganté, du très beau monde, des soldats en promenade, le corps en arrière, une jambe en suspens. Il atteint un carrefour : des attroupements ; un hercule ; une marchande de savons pour les taches, il en achète. Il se tiendra propre, ça lui fera honneur ; sa mère lui a tant recommandé !

« Rue Mouffetard, s'il vous plaît. — Vous y êtes. — Le

numéro 2, c'est bien ici : M. Chouraud ? — M. Chouraud est à la campagne. » Il ressort.

A la campagne ! quand on a une si belle maison ! Il est riche, M. Chouraud ; il est sorti du peuple, çui-là ! et maintenant il a des rentes pour plusse de dix mille francs ! Il repassera. Il tire une autre lettre : Célestin Nazaret ; c'est à la Villette, il a le temps : il va le long, tout le long des trottoirs ; il lit les enseignes ; il y en a qu'on dirait de l'or ! c'est seulement doré !

Le boulevard descend, planté de belles maisons lourdes et d'arbres frêles : des cafés, des appels de garçons, des jeunes gens entourent la marche d'une fille, pendue au bras de l'un d'eux et qui renverse sa tête en riant ; des distributeurs de prospectus à tous les coins ; il ne les lit plus, tant il en a, au point qu'il pourrait être distributeur lui-même ; mais il les mâche machinalement en pensant à autre chose.

Que c'est loin, la Villette ! Il n'en peut plus de lassitude dans les genoux, dans ses yeux, où le kaléidoscope parisien tourne comme dans une ivresse ! Prendra-t-il l'omnibus ?... Très grosse question. Cet animal est stupéfiant ! Quelles roues ! quel tonnerre sur les pavés ! quels chevaux pesants ! Il rase, cet omnibus terrible, les trottoirs ; se penche vers les maisons, comme s'il avait deux mots à dire aux boutiques, à l'oreille ; il n'osera jamais monter là-dedans, d'abord pour ça ; et puis, le conducteur, quel personnage ! et la casquette redoutable du monsieur qui vous demande : Où allez-vous ? dans le fond du bureau, et qu'entourent les tons criards des réclames illustrées sur les murs. Il n'osera.

Allons ! voilà la pluie, maintenant ! Deux gosses se sauvent en criant : O la lance ! Il ne comprend pas, se réfugie sous une porte, avec un professeur de mathématiques, une nourrice, un petit pâtissier, avec sa manne sur la tête, un chien prudent, et cætera. Ça va le retarder. A quelle heure arrivera-t-il ? Il pense à Célestin : bon garçon, farce comme tout, casé maintenant, déménageur chargé de la surveillance, de gros appointements.

La pluie a fini. Il va maintenant, dans l'air humide, le soleil frais, sur les trottoirs comme une rivière gelée ; les maisons ne le voient pas passer, ni rien, ni personne. Oh !

comme il est perdu ! son cœur se serre, tout ce qu'il a de sentiments se pelotonne au fond de lui comme une jeune nichée de chats, et se met à sommeiller en tremblant, et n'ose pas ouvrir les yeux.

Quelle drôle d'idée a eue son père de lui ouvrir un wagon de troisième sur Paris, comme s'il ouvrait un coffre-fort avec des piles de louis ; comme il regrette déjà les petites maisons blanches du pays, qu'on bâtissait gaiement, où l'on mettait, avec du beau plâtre, des chemises sur les cloisons légères, en buvant, en fredonnant. Tandis qu'ici !...

Il veut dire tout ça à son pays qu'il va voir. Après deux heures de marche, il monte enfin l'escalier, frappe à la porte, refrappe, personne ! sorti !

Dans la chambre voisine, une voix de femme chante : *Anna donna la canne à Canada !*

Un enfant miaule, puis tout se tait. Il se laisse tomber sur les marches, stupide, vide.

« Qu'est-ce que vous faites là ? »

C'est le concierge. Il se lève sans répondre ; le voilà de nouveau dans la rue, et comme un peu plus seul qu'auparavant. Six heures du soir s'allument au cadran d'une église neuve, la nuit arrive, plus élégante, plus riante, plus claire presque que le jour, avec les lumières des voitures, des restaurants, des théâtres, des concerts, des bals ; une grande envie de dormir le prend. Il ne dînera pas ; il retournera au petit hôtel borgne, à son cinquième étage. Dormir ! Il va devant lui... dormir ! Il ne sait plus, il s'égare ; il est tard, où est-il maintenant ? Il s'est perdu dans une rêverie lourde ; il a traversé tant de quartiers sans voir, sans entendre, somnambule ! Ce n'est plus la rue ; une espèce de route noire avec des trottoirs et des becs de gaz, et pas de maisons encore ; les souffles sauvages de la campagne, et voilà la Seine ! Il entend l'eau, l'eau ! C'est la seule bonne chose qu'il retrouve, la seule chose qui lui rappelle « chez nous ! »... C'est comme une amie d'enfance !...

. . . .

Il s'est endormi dans l'herbe : l'eau le berce ; les étoiles le veillent.

GERMAIN NOUVEAU

LE CATCH

Il n'est discussion noble et d'un ton un peu chaud qui n'éveille dans le plus policé des biceps une discrète envie d'appuyer l'argument. Nous avons appris cela en classe de philosophie. Sous le débat doctrinaire se dissimule obligatoirement une velléité de bagarre vraie, et l'analyse un peu poussée des congrès politiques et conférences diplomatiques où se cuisine notre destin révélerait une quantité remarquable de coups de poing avortés, crocs-en-jambe atrophiés, châtaignes rentrées et paires de claques étouffées en poche. Ces résidus, à la longue, produisent des toxines et contribuent au malaise universel. Sans vouloir à tout prix chercher une explication savante au besoin que j'éprouve, de temps en temps, de m'offrir une soirée de boxe ou de catch, c'est un fait que je suis obsédé par le nombre effrayant des coups de poing qui se retiennent ; pour ne rien dire, évidemment, du fameux problème des coups de pied au derrière qui se perdent et constituent, de ce fait, une autre source de malaises.

Toujours est-il que la nostalgie du catch m'est venue brusquement l'autre soir. Soit dit en passant, j'emploie le mot catch sans trop de répugnance, car il se plie aisément au parler français pour peu qu'on laisse deviner un *e* muet, en attendant de l'écrire. Donc, ce soir-là, je suis entré à l'Élysée-Montmartre pour y assouvir honnêtement un petit besoin de sauvagerie. Vous me direz que l'assouvissement eût été plus complet si j'avais pu monter sur le ring. Soit dit en passant, le mot ring, lui, passe un peu plus difficilement ; naguère le son *ing*, à l'anglaise, n'évoquait, entre nous, pas autre chose qu'un bruit de cloche ou une dynastie chinoise ;

il n'avait même, à première vue, aucune chance de faire carrière dans la terminaison de nos substantifs ; l'abus qu'on en fait aujourd'hui, paresseusement, me paraît assez fâcheux pour l'estanding de notre parling national, mais il est vrai que je suis patoisant. Mon envie, disiez-vous, eût été mieux satisfaite si j'avais pu monter sur le ring ; ce n'est pas sûr. L'acteur peut donner au public des sensations que lui-même n'éprouve pas, c'est évident. Quand je regarde un acrobate ou un jongleur, j'ai une impression de liberté extrême que l'acrobate ou le jongleur n'a peut-être pas le bonheur de ressentir lui-même. Dans un autre genre, ma prose peut vous donner, à la lecture, une agréable impression de facilité qu'à l'écriture je n'éprouve pas du tout. Pour ce qui est du catch enfin, s'il est permis au spectateur de se gaver en témoin de toutes les émotions de la bagarre anarchique, c'est grâce à la sévère discipline que s'impose le bon catcheur, maître de sa passion, ménager de ses fureurs et sans cesse attentif à son art.

Ainsi j'avais envie d'assister à un spectacle de bagarre totale, avec effets des quatre membres, coups de pied, coups de genou et coups de boule, quelque chose, enfin, qui libérât à mes yeux toutes les ressources de l'homme considéré comme créature batailleuse, de l'*homo bigornans* des savants. Dans la plupart des sports civilisés, l'ardeur des combattants se voit freinée sans cesse par toutes sortes d'interdits et de coups de sifflet. C'est la loi du jeu. Il n'y a pas de jeu sans limites ; mais on admet que, de temps en temps, il puisse être agréable et salutaire de sortir de la loi, au moins de faire semblant. Je sais bien qu'il y a des gens qui, précisément, reprochent aux catcheurs de faire semblant. Reproche idiot. Vous n'allez pas exiger de Gérard Philipe, catcheur campeador, qu'il tue pour de vrai le père de Chimène. Vous lui demandez de faire semblant avec assez de métier pour vous émouvoir ; et, quand il a l'air de prendre ses affaires au tragique, vous ne criez pas au chiqué. Il faut s'entendre aussi sur la notion de chiqué. Se recevoir à toute volée dans les cordes, basculer dessus et tomber de haut sur les dossiers de fauteuil représente un exercice de chiqué assez voisin de la réalité dure, et le plus ficelard des cabotins ne peut, ici, transiger avec la pesanteur. Si don Diègue, fût-il vieux poids lourd encore vert,

au lieu d'une gifle de théâtre recevait une dégelée de coups de manchette à la manière catcheuse et si truquée soit-elle, vous auriez de la peine à lui faire croire qu'il s'agit de chiqué.

Donc, ne méprisez pas le catch pour la comédie qu'il donne. Vous dites avec dédain que le catch n'est pas du sport ; peut-être, soit, mais n'oubliez pas que, dans les sports réputés les plus sportifs, il faut bien que la comédie s'en mêle, si peu que ce soit, du moment qu'il y a un public, si petit soit-il. Le public de l'Élysée-Montmartre n'est pas nombreux, mais c'est de la quintessence de public et sachant son rôle de public sur le bout du doigt. Si le public n'est pas, lui aussi, de la comédie, s'il ne sait doser comme il faut le ricanement du cynique et l'enthousiasme du jobard, il n'y a plus de catch; il faut n'y pas croire et jouer à y croire jusqu'à y croire.

Le combat principal opposait, ce soir-là, un Allemand à un Tibétain ; de telles conjonctures ethniques sont assez rares, et le public se doutait bien que le choc allait comporter de vagues leçons d'un caractère métasportif. D'un côté, nous avions donc le géant dolicocéphale à chair rose, œil de myosotis et cheveux de lin ; en face de lui, le colosse brachycéphale à poil noir, œil mince et peau bronzée à bourrelets de style bouddhique. De toute façon, le combat ne serait pas insignifiant, et cela pouvait prendre tournure de conflit racial, de compétition allégorique, de signe avant-coureur, de jugement de Dieu sous l'arbitrage de l'Unesco. Pour commencer, le Tibétain, qui s'était présenté en robe de soie chinoise, voulut honorer le public de l'Élysée-Montmartre de toutes les grâces d'une politesse archimillénaire, et nous en fûmes, je dois le dire, très agréablement impressionnés. Le public du promenoir, si blasé pourtant, fit savoir par des manifestations diverses qu'il n'était pas indifférent à ces pratiques de l'Orient mystérieux. Le géant de Poméranie, lui-même très sensible à ces manières, fit de son mieux pour y répondre, s'inclinant très bas devant un si noble adversaire, avec la gaucherie touchante du barbare anxieux d'adoucir ses mœurs. Nous craignîmes un instant qu'après ces témoignages d'une vénération réciproque et aussi profonde ils ne renonçassent à se battre ; mais ils nous devaient précisément un combat de politesse.

Certes, au plus chaud de l'action, tandis que le Chinois s'appliquait à concilier la force, la subtilité, l'hiératisme et l'efficacité, son adversaire besognait comme un Ostrogoth, grimaçait, geignait, ahanait, d'autant plus expansif que l'autre s'évertuait en silence avec l'agilité majestueuse d'un lama de choc; mais, survinssent quelque prise douteuse, quelque présomption d'irrégularité, avant même que l'arbitre eût fait un geste on voyait nos deux seigneurs s'écarter, s'incliner jusqu'à terre et se congratuler avec des raffinements de courtoisie qui enchantaient le public. Mon voisin se récriait d'admiration, heureux d'offrir à sa femme un spectacle aussi édifiant, car plus féroce est la lutte, plus méritoire est le respect des règles.

« C'est une merveille de voir ça », disait-il.

Il nageait dans un bonheur de haute qualité, il sentait renaître en lui la fierté d'être homme, il savourait un moment exquis de la fraternité universelle et pour ses deux cents balles on lui donnait la preuve que la civilisation avait un refuge.

Cependant, la présence de l'Allemand avait réveillé quelques souvenirs chez un spectateur, probablement ancien prisonnier, qui en profita lâchement pour lancer quelques interjections familières telles que : *Schnell ! Los ! Raous !* vocables en eux-mêmes innocents, mais quelqu'un crut y voir un reliquat de querelles désuètes, une intention vexatoire même, comme si le fait de s'adresser en allemand à un Allemand avait quelque chose de désobligeant. Il se tourna vers l'apostropheur pour le rappeler à la bienséance :

« Eh bien, voyons ! dit-il, c'est du sport ici, quoi ! »

Il n'y avait rien à répondre à cela. Un autre combat opposait deux jeunes lutteurs également sympathiques et, tout d'abord, le public ne sut trop pour qui former des vœux. Nous choisîmes bientôt d'exalter le champion qui montrait un pansement au genou droit et un croisillon de sparadrap dans le cou ; ainsi rendions-nous hommage à celui qui bravait la foulure et la furonculose pour honorer le tournoi. Notre attitude se précisa dès que le héros se mit à boiter ; elle devint passionnée quand nous vîmes l'adversaire s'attaquer lâchement à la jambe malade et rechercher le travail au tapis où il s'acharnait plus commodément sur

le pauvre genou, le triturant, le tordant et le retordant avec un sadisme ignoble. Puis, soit que, sans le faire exprès, le tortionnaire eût agi en guérisseur, soit que la douleur eût fondu à l'ardeur du combat, la claudication cessa ; mais le public avait l'œil et, du coup, sa faveur fit place aux sarcasmes, et les huées de pleuvoir sur l'inconstant éclopé :

« Mais boite donc ! Vas-tu boiter, faignant ! »

Ce n'est pas que la foule soit cruelle, mais les boiteux dont elle s'entiche ont le devoir de boiter jusqu'au bout.

Il semble que l'impopularité soit cultivée par certains champions qui en tireraient des plaisirs d'une qualité supérieure aux vulgaires délices de la popularité. N'est pas impopulaire qui veut. Ce peut être une vocation, mais, à force de technique et de métier, on peut très bien acquérir une impopularité de classe internationale et de valeur commerciale. Un catcheur peut même contracter le vice de l'impopularité au point de ne pouvoir plus travailler proprement que sous l'orage des imprécations. Quoi de plus exaltant en effet pour un vrai lutteur que l'invective unanime et torrentielle, quoi de plus fortifiant que les vociférations tourbillonnaires qu'il déchaîne contre lui seul ; et, pour un vrai lutteur, quelle grande et belle chose que pouvoir se dresser dans la lumière et brandir le poing à cinq mille braillards qui le conspuent dans l'ombre. Alors les peaux d'orange, les apostrophes explosives, les sifflets à roulette, les pelures de cacahuètes, les flûtes à deux doigts, les capsules de bière, les malédictions ordurières et les lambeaux de bananes sont plus doux à son orgueil qu'une pluie de roses et d'éventails parfumés. Pour affronter la foule hurlante, il n'hésite pas à se détourner d'un adversaire devenu dérisoire, il frappe le sol d'un pied impatient, il se gonfle, il se sent grandir à vue d'œil, il s'avance d'un pas hiératique et anthropoïde jusqu'au bord de l'estrade pour convier l'assistance entière à descendre en lice. A ce moment-là, il arrive souvent que l'adversaire négligé s'élance dans les airs pour s'y rétablir à l'horizontale, pieds en avant, et arriver en vol plané sur le dos du glorieux en lui cassant les reins d'une détente de savate.

JACQUES PERRET

DIVERS FAITS

A cet instant précis tous ceux qui étaient corrompus par la foi furent impitoyablement jetés dans des camps de déconcentration.

Quand les monstrueux insectes venus d'autre part virent pour la première fois des hommes, ils notèrent avec épouvante : « Ce sont d'énormes insectes. »

Il inventa un briquet qu'il fallait éplucher pendant des heures avant de comprendre que ce n'était pas un briquet.

Sa femme lui avait à tel point empoisonné l'existence qu'après sa mort on découvrit dans ses viscères des traces d'arsenic.

Il était tellement bien éduqué qu'avant d'entrer dans sa mort il fit passer sa femme devant lui.

Quand, après cinq heures d'efforts, on eut ranimé le noyé, celui-ci remercia tout le monde et se dirigea vers l'océan pour y prendre un bain.

Il entretenait en lui une telle passion de gagner du temps qu'il en arriva à rencontrer la mort à laquelle il avait échappé quelques semaines plus tôt.

Tous les matins, on retrouvait une bouteille de lait devant la porte de ce caveau.

Pour ces enfants qui jouaient dans leur chambre, le parquet figurait le vide, une planche un pont. Un des enfants manqua la planche. On ne retrouva jamais le corps.

Voulant régler les aiguilles d'une horloge de cathédrale, il fit un faux pas et, de l'espace, il tomba dans le temps.

Un pied sectionné se dirigeait vers le bureau des objets perdus.

Né le jour des morts, il se regretta toute sa vie.

Un enfant calculant un problème sur la chute des corps commet une erreur et se trouve brutalement projeté à travers le plafond de la classe.

Une peuplade de primitifs convertit au cannibalisme toute une communauté de Pères missionnaires.

C'est avec quelque fierté qu'il présenta à son pays une machine à rendre non potable l'eau potable, à changer le pétrole en boue et l'encre en eau de mer.

« Après tout, déclarait cet homme qui venait de décapiter un individu de grande taille, Dieu nous a voulus tous égaux entre nous, non ? »

La police, après enquête, découvrit un mort dans le cadavre.

Il habitait un appartement tellement vaste qu'il avait décidé de partir en vacances dans sa chambre à coucher.

En cet an-là, le Père Noël déposa dans tous les souliers de tous les enfants du monde des paires de lacets.

Tous les dimanches, la religieuse allait dans les quartiers pauvres faire la quête au profit des riches désabusés.

Il avait pour sa vie une telle indifférence que jamais il n'avait eu la curiosité de regarder son visage dans un miroir.

JACQUES STERNBERG

UN MONUMENT D'HORLOGERIE

Il suffit d'un rien, comme on dit, ce rien allant souvent au volume d'un objet menu, pour faire à plein fonctionner la mémoire ; tout de même qu'un petit verre d'huile d'olive à jeun, il n'est pas de meilleure recette pour dégager le foie, quand de rhum, blanc surtout, la veille on a beaucoup siroté. Une carte postale, sortie de mon dictionnaire analogique, me rappelle, par son sujet qui est un « chef-d'œuvre » d'horlogerie, les dernières années de la guerre.

Alors, j'habitais Monte-Carlo. J'aimerais parler une fois des temps qui suivirent la « libération », et pendant lesquels, le prince régnant s'étant barricadé sur son rocher avec une compagnie marocaine à lui prêtée par ses collègues de l'armée d'Afrique, une sorte de Caligula de mazet devint maître absolu, tyran, terreur, dans les limites de l'État minuscule. Venu de l'enseignement public, il avait été démis de sa première fonction pour n'avoir pas respecté l'innocence de ses élèves, et puis promu haut commissaire. Pillage à part, il exploitait encore sa sœur, une belle personne, fort brune, un peu lourde, plus que légère et dont je pense qu'elle n'avait pas attendu qu'il fût tout-puissant pour ne rien lui refuser. Cette sœur, il l'avait mariée à un riche Américain, que, pour n'être pas dérangés dans leurs plaisirs, tous deux endormaient avec des somnifères.

« Il dort pendant des jours et des nuits, me disait de son époux la créature ; quand il se réveille, on lui fait signer un chèque, et puis on le rendort. »

Et le frère (le chef de bande) :

« Bientôt, on lui fera faire son testament. »

Cet homme (non pas le mari) avait, par son génie aventureux, de quoi m'être intéressant, presque sympathique, et,

pour mon bonheur, il n'en allait pas différemment de moi pour lui, car dans son ressort je me trouvais à peu près seul à connaître la poésie d'Éluard, qu'il admirait. L'intelligence de la poésie, tout comme celle du blason, de la fauconnerie ou d'autres matières généralement méprisées, arrive à prendre une utilité *capitale* quand la vie sort un peu de ses ornières. Mais revenons, s'il se peut, au monument d'horlogerie.

Je voulais dire qu'en ces temps-là j'allais souvent à Nice, où je me faisais fêtes de rencontres dans la ville ancienne ou aux alentours de la Croix de Marbre, de trouvailles chez les brocanteurs et les petits libraires. Impossible de passer sous silence, à ce dernier point de vue, l'*Amilcare di Cipri* (de Fulvio de Rossi, s'il faut en croire la signature) qui me tomba sous la main dans une baraque de la rive du Paillon, et qui, par son étrange composition, sa couleur onirique, son ton superbement pressant, est l'un des plus mystérieux récits du XVIe siècle italien ; tout inconnu des spécialistes de la littérature, d'ailleurs, quoiqu'il ait eu trois éditions d'après Haym Romano. Une autre fois, je ramenai le rare ouvrage d'Hervey-Saint-Denys : *Les Rêves et les Moyens de les diriger.* Une autre encore, je ramenai de la vermine. L'admirable n'est pas là, mais, je finirai bien par y atteindre, dans le très singulier « monument » qui occupait la vitrine d'un horloger de l'avenue Clemenceau, celui-là même de qui je tiens la carte mémento et dans le magasin duquel, quand j'avais trop erré, j'allais me reposer quelques minutes avant de reprendre le train ou l'autocar.

« Monument d'horlogerie unique, composé de roues carrées, excentriques, elliptiques, etc., il fonctionne en vitrine depuis 1905 et a été exécuté entièrement à la main par M. Antony Jacques, O. I. ❦ ✠✠✠ », dit la légende. Soit. Mais quelque supplément de description ne sera pas ineffectif.

Veuillez noter, d'abord, que le corps du monument (qui a les dimensions d'une grande pendule) est une plaque de marbre dont la forme est ainsi que le radiateur d'une vieille de Dion, Mors ou Léon-Bollée. Par la matière, la couleur blanche, les caractères de l'inscription (résumant la légende que j'ai citée) et les fleurons du cadre modern style, l'aspect, bien sûr, est tombal; point démenti par un aigle de bronze

doré, que l'on voit en haut, éployé comme une Victoire. Pourtant, si l'on préfère au tombeau substituer le radiateur, on pensera que l'aigle reproduit le bouchon décoratif et triomphal qui était planté là, sur les voitures d'antan. Quant aux roues, dentées toutes, qui sont l'essentiel du monument, elles sont réparties en six groupes à la surface du marbre. Le premier, et le plus important, qui est au centre sous le nom d'Antony Jacques, unit, par l'intermédiaire d'une roue en ellipse très allongée, une petite roue excentrique et une grande roue (presque) triangulaire. Les cinq autres n'ont chacun que deux roues : carrées (presque), elliptiques, excentriques, ovoïdes, étoilées (à quatre sommets, ces dernières, et bâties de deux ellipses superposées). Ce qui est quasiment sublime dans sa malaisée perfection, nul besoin de le souligner, est que tout cela tourne et s'engrène sans jamais se désunir, malgré le profil complètement irrégulier, biscornu dirait-on bien, des lignes d'adhérence. Un petit moteur électrique, caché derrière la dalle, fournit le mouvement. J'ai souvenir que l'inventeur pestait contre les règlements qui prohibaient alors, sous prétexte d'économie, l'emploi de sujets animés aux devantures ; cependant il n'était pas trop réticent à violer la loi, pour contenter un amateur.

Bellmer, du temps, je crois, qu'il habitait Berlin (époque et lieu de la *poupée* initiale), construisit divers engrenages irréguliers, assez pareils à ceux de Jacques. Tels objets seraient-ils symboliques ? L'aigle de bronze (placé comme un hibou sur la *sedia gestatoria*, dans une gravure que je possède et qui représente la cérémonie au cours de laquelle on s'assure que le nouveau pape ne manque pas de ce qu'il faut à un homme) aurait-il une signification ? Laissons cela. Je ne puis penser au monument d'horlogerie sans penser encore à l'œuvre et à la personne de Picabia, qui a dû le connaître et l'apprécier. Monument à Francis Picabia ? Pourquoi pas ? Agrandi aux plus vastes dimensions qui soient possibles, érigé, sur pilotis, au milieu de la baie des Anges, c'est le projet que l'on se permet d'offrir au conseil municipal de la ville de Nice.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

TEXTES

AMIEL ET LES FEMMES

L'œuvre inédite d'Amiel ne se réduit pas à cette confession de soi-même immense, totale, unique dans l'histoire des lettres et de la philosophie, qu'est le *Journal intime*.

La Bibliothèque publique et universitaire de Genève conserve, sous la cote Ms. 3015, un manuscrit affectant l'aspect d'un volume broché, format cahier d'écolier, dont la couverture grise porte le titre suivant, écrit à l'encre noire de la main de Bernard Bouvier : « H. Fréd. Amiel. *Délibérations*. Question matrimoniale (depuis 1852). » Ces *Délibérations*... sur le problème matrimonial, ont duré jusqu'en 1872. La plupart d'entre elles sont datées d'une manière précise, avec indication du jour, du mois, de l'année.

Bel homme aux yeux sombres sous un grand front, d'un tact exquis, d'une ample culture et d'un esprit pénétrant et caressant tout à la fois, jouissant au surplus d'une situation en vue et d'une fortune non négligeable pour l'époque (environ soixante mille francs-or), Amiel, on le comprend, fut très recherché de nombreuses femmes qui crurent voir en lui le confident, l'appui, le mari parfait. Il les recherchait aussi, par sympathie, ou bien un peu par vanité, pour le plaisir d'être compris, encouragé et quelquefois flatté par elles, et il les recherchait également pour les étudier en psychologue, les conseiller ou consoler

en moraliste, en philosophe et en croyant. Une seule fois, on le sait, cette amitié amoureuse ou cette amouritié, comme on l'a appelée, devint de l'amour charnel, et ce fut avec Philine, c'est-à-dire avec Marie Favre, jeune et jolie divorcée de vingt-six ans, qui par une seule expérience, semble-t-il, et alors qu'il avait trente-neuf ans, initia l'ingénu, le pessimiste candide et scrupuleux...

Les premières pages du manuscrit, datées de 1852, contiennent une liste de plus de cent noms de jeunes filles appartenant aux familles « considérées » de Genève. Mais déjà — Amiel a trente et un ans à ce moment-là — les familles genevoises ne lui suffisent point, et il songe à des Suissesses des cantons de Vaud, de Neuchâtel, de Bâle, ou à des personnes d'Allemagne, de France, d'Italie, d'Angleterre, de Russie, rencontrées dans leur pays ou en Suisse.

Après quoi, en cette même année 1852 toujours, il précise, en un grand tableau, ses principales idées sur le mariage, qu'il considère au point de vue de son essence (A), de son but (B), de son moyen (C), et au point de vue des directions pour le choix (D).

Envisagé dans son essence, le mariage apparaît comme une association à la fois naturelle, sociale, matérielle, morale et religieuse...

Son but est quintuple : 1° la fondation d'une famille ; 2° le classement dans la société ; 3° l'augmentation des forces par l'unité de but et la division du travail ; 4° l'accomplissement de la destination actuelle dans sa plénitude ; 5° la préparation à la vie future.

Il semble que, le 21 mars 1854, en descendant de ses nuées, de ses généralités fades et froides, Amiel va se rapprocher, si l'on peut dire, de son cœur et de celui des femmes : *Puis-je me marier ?* écrit-il. *J'ai trente-deux ans et demi, une position honorable, cinq mille francs de revenus, une figure présentable ; je ne trouve aucune incapacité devant moi, aucun obstacle venant des choses.* Tou-

jours méthodique, il se demande alors s'il désire se marier et s'il doit le faire. A la première question, il répond qu'il ne le désire que lorsqu'il n'est pas absorbé par son travail, ses amis et sa famille. Il a peur de l'inconnu, de l'irréparable, des regrets, — et de risquer son *avenir moral sur une carte. J'abhorre la loterie de l'âme. Je veux sentir le nécessaire, l'inévitable, le doigt de Dieu, la bonne Providence, dans l'acte qui me lie.* A la seconde question, il se répond : *Je manque de foi, de foi dans les hommes, de foi en moi-même, de foi dans la Providence. Or le mariage est un acte de foi, de foi dans un autre, de foi en soi, de foi en Dieu.* Puis, concluant sur ce point : *Dois-je me marier ?* il écrit : *Oui, pour ta famille, pour ta patrie, pour l'humanité même. Il faut rendre la vie qu'on a reçue, payer sa dette à son espèce et à la société.*

Le 4 août 1862, Amiel, en vacances pour plus de deux mois, se demande comment il va occuper ce temps libre : *Évidemment, le plus pressé serait une Brautfahrt*[1]. *Supposé la trouvaille faite en août, les préparatifs en septembre et octobre, mariage en fin octobre. Voyage de noce en novembre.* Mais qui choisir ? Nouvelle révision de noms : M. Cd. : *Bon caractère, bonne famille. Mère hypocondre et égoïste, frère toqué. Admirable habitation d'été...* W... : *Spirituelle, solide, un peu moqueuse, père et mère morts d'excitation cérébrale, les frères excentriques.* (Biffée, comme la précédente.) Coul. : *Vue courte, famille trop colorée en piétisme, père et frère pasteurs, et sœur pastoresse.* Une autre est une *petite perle ; mais pas de dot.* Une autre a des *dents bleues, pas d'ordre ni d'élégance.* Ou encore : Lina Gr., de Riga : *Blonde aux yeux bleus, teint de rose, front large, magnifiques cheveux. Caractère résolu, capacité, intelligence, esprit, volonté. Parties faibles : la sensibilité, la douceur,*

1. Voyage de noce.

la soumission. Mauvaises dents, le moi un peu en relief. Petite taille, beau regard, main douce et mignonne. Nulle timidité. Vue courte, santé robuste. Très portée pour moi.

Au total, ce jour-là, Amiel a soumis à son examen quelque quarante-cinq personnes, et toutes, sauf une quinzaine, ont échoué devant l'épreuve.

Revenant alors à ses considérations générales sur le mariage de 1852, il y ajoute des remarques de ce genre : le mariage *est facultatif en tant que source de bonheur ; est un devoir familial, social et religieux, en tant que l'individu : 1° doit rendre ce qu'il a reçu (son nom et la vie) ; 2° être utile aux autres le plus possible ; 3° donner du bonheur ; 4° enfin prêcher d'exemple autant qu'il dépend de lui.* Et le professeur poursuit : *1° Courage, si l'on est mal tombé. L'éducation morale subsiste ; il n'y a que le bonheur de compromis ou de perdu. 2° En tout cas, il faut former, modeler, façonner sa femme. Importance des débuts, et du tact... Avec de la bonté, de la patience, de la tendresse et de la gravité, on doit pouvoir gagner une femme, même la sienne... 3° Résolution, à l'avenir, de beaucoup pardonner, de beaucoup supporter, de beaucoup faire d'efforts sur soi-même. 4° Demander au ciel la plus grande faveur qu'il puisse accorder, une femme excellente, et supplier la Providence de faire tourner toujours à bien une décision toujours hasardeuse, impossible sans un élan d'espérance et sans un acte de foi.*

Le 17 septembre 1862, puis le 26 février 1863, il semble qu'Amiel s'apprête à faire un pas en avant. Songeant à Lina Gr., de Riga, il constate qu'il serait « agréé », car il est « désiré ». Il divise alors sa page en deux, puis dévide, à gauche, l'écheveau des pour et, à droite, celui des contre, parmi lesquels on relève : *Impatience contre la résistance et dureté pour la faiblesse... N'a guère l'instinct de garde-malade...* Ce n'est pas tout : *Il y a à craindre qu'elle n'aime la bataille, le triomphe, et qu'elle n'abuse de sa force... N'est-ce pas* son *équilibre*

intérieur qui est son but ? La dilatation de sa nature qui est sa joie ?... Peu de bienveillance humaine pour les déshérités, les faibles, les malheureux de la terre. Peu de crainte de faire de la peine aux autres, aux indifférents et même aux amis... Certes, *je lui plais, c'est quelque chose. Mes occupations et ma tournure d'esprit lui agréent. Elle partagerait ma vie, c'est beaucoup. Philosophie, littérature, art sont ou deviendraient de sa compétence. Nous pourrions beaucoup lire ensemble. Elle ne chante point (mais elle joue bien aux échecs). Le voyage serait charmant avec elle. Elle dirige quelquefois le ménage de sa mère et paraît s'en tirer passablement. Elle défend fort bien ses sous, venant d'un pays où l'on marchande serré... A me supposer un salon, ma blonde polyglotte pourrait faire tête à tout le monde. Dans une chambre de travail, elle pourrait traduire, extraire, juger les livres nouveaux. Ses cheveux dénoués pourraient lui faire un voile comme à Marie d'Égypte.*

Oui mais, d'autre part... : *Resterait-elle fidèle à son premier enthousiasme quand son mari aurait vieilli de figure et de talent ?* Et enfin : *Gare à l'amour-propre, à la justice propre, à la volonté propre, les trois ennemis de toute union soit avec Dieu, soit entre époux.*

Une vingtaine d'autres candidates passent alors à la pierre de touche de notre essayeur, mais, sauf cinq ou six d'entre elles, toutes se voient biffées d'une plume fatidique. Ainsi Sophie M... : *aimant les gens de talent, mais craignant l'effort, la peine, la réflexion. Bonne au fond, avec les enfantillages de la jolie fille qui voudrait s'amuser un peu, et qui attend, faute de ressources suffisantes en soi, le plaisir du dehors... Nature inachevée et qui a besoin d'amour, comme un petit oiseau d'un nid de plumes.* Ou encore : Th... : *Figure de keepsake, grosses mains, tête d'ange capricieux. Qu'est-elle devenue depuis trois ans ? Je ne sais. Alors elle me faisait l'effet d'une tête vive, dans l'effervescence de tous les désirs contrariés.* Et Mlle de M... ? *Grande, mince, corvette aux longs agrès.*

31 mai 1866 : nouvelles inscriptions au tableau, au secrétariat du professeur : Esther et Anna, qui se voient consacrer à chacune une colonne, non point votive ni funéraire, mais de comptabilité toujours : Esther a trois mille francs de revenus ; Anna, deux mille. — Toutes deux ont un *gracieux nom* de baptême ; mais les frères de la première sont *peu rassurants*, etc.

Et, le 6 juillet, Perline : *Aime-t-on la culture, la pensée, l'étude ? Douteux.* Ou encore : D'ailleurs, si elle est aimée de tout le monde, *qu'est-ce qu'un époux lui donnera de neuf ? Il ne sera qu'un de plus, parmi ceux qu'elle soigne... Ce qui la heurtera peut-être en moi ? Le manque de décision, la croyance flottante, la santé délicate.* Et, comme réchauffé par le refroidissement qu'il prête à cette dulcinée, il lui oppose Esther, *fille d'un écrivain illustre et filleule de notre premier homme de guerre.*

En vérité, cette filleule d'un général ne manque pas de séduction aux yeux de notre pacifiste et neutraliste numéro 1. Il tourne vers elle sa lorgnette des grandes manœuvres : *Petite, blonde, yeux bleu pâle... un tic continuel de la bouche... à table découpe la volaille et sert le thé... Entend bien la défensive, par la réserve et la froideur* (9 août 1866). Et, le 19 août, au sujet de cette même personne, qui semble être une demoiselle Tœpffer, Amiel écrit : *Elle ne me déplaît nullement et je ne suis pas sûr de lui déplaire. Mais à l'impossible nul n'est tenu, et je suis au bout de mes avances. Bon à vingt ans, d'entreprendre le siège de Troie. Le plus sûr est d'interpréter négativement tout ce qui est ambigu. Et... le plus simple est de faire la croix sur cette hypothèse.* Ou encore : *On ne m'a point touché le cœur, car on est infiniment trop Genevoise pour cela, Genevoise dans le sens mièvre, épineux et pointu du mot. Un peu de grandeur, de sincérité, de simplicité, vaudra toujours mieux que toutes ces petites manières pseudo-aristocratiques.*

En septembre, Amiel n'a toujours pas pris le chemin

de la demeure des parents de Perline... En revanche, il s'analyse, se juge et rejuge à perdre haleine, puis il glisse imperceptiblement vers un autre parti, vers celui qui, depuis 1859, n'a pas laissé de le préoccuper. Mais voyons : *Incapable de faire un plan de vie et de m'y tenir, je désire au moins me maintenir libre d'en construire un quelconque. Ainsi je protège ce provisoire qui me tue et je couve le mal dont je souffre. Tel que l'avare qui, tout en ne dépensant pas son or, l'aime pourtant comme résumé de toutes les jouissances possibles, je m'attache passionnément à cette même liberté dont je ne fais rien. Mon instinct est contradictoire, irrationnel, et me fait agir absurdement* (4 septembre 1866). Et, le lendemain, songeant à Philine, l'ami-amant continue : *Pourquoi écarter ce que je connais le mieux et ce dont je suis le plus sûr ? Par impossibilité d'assimiler la famille et d'avouer l'entourage. Ce serait me vouer à la sauvagerie comme deux de mes collègues, pour éviter les froissements d'amour-propre... Toute femme qui a eu un métier ne peut d'ailleurs traiter ici les autres d'égale à égale ; et souffrirait constamment dans son orgueil d'épouse. Sauf les arts et l'éducation qui dignifient comme gagne-pain et ne mettent pas au service du public, tout autre métier n'est pas encore assez noble à Genève pour la future femme d'un professeur. Nous ne sommes pas en Amérique, et encore là ce préjugé est-il bien disparu ? Dans notre aimable pays, on peut souffrir toute sa vie d'une imprudence légère envers les préjugés locaux. J'en ai vu maint exemple et je désire pouvoir traiter de haut avec ces bourreaux, sans leur donner de prise sur ma tranquillité.*

Philine se trouvant de la sorte provisoirement — oh combien ! — classée, le solitaire observe qu'il ne lui reste que Perline et Levana (un surnom emprunté à Jean-Paul, et désignant je ne sais qui).

Oui, en vérité, cette Perline a de la foi *à revendre*, elle est *évangélique et angélique* ; tandis que Levana est plus

cultivée ; et, en outre, *comme elle n'a ni voyagé ni comparé, toutes ses impressions ont de la fraîcheur et de la vivacité.* Mais aucune dot, ajoute Amiel. Et puis Levana aurait-elle *le pédantisme de la règle et le purisme des habitudes* ?

Nouvelle épreuve, le 8 septembre 1866, pour Perline, épreuve qui ne tourne guère à son avantage : décidément, on est trop cultivée ; *on ne peut devenir une femme de professeur. La transplantation doit être abandonnée. On doit rester dans une paroisse. Admirable dans son cadre, on perdrait trop à changer de place et d'emploi.*

25 janvier 1867, c'est fait ! Amiel a parlé au père de celle qu'il surnomme Perline. Et ce père s'est montré encourageant. Mais il ne peut faire à P... qu'une dot modeste de trente mille francs. Elle n'aura donc que quinze cents francs de rentes environ. *La chose est faisable*, conclut Amiel, *et, si elle est faisable, elle doit se faire ou du moins se tenter. Perline la conscience joyeuse en décidera.*

Néanmoins, cette question financière ne cesse de tourmenter le professeur et, le 27 janvier, il constate que toujours ses revenus ont été moindres, et ses dépenses plus élevées qu'il ne l'avait prévu. La maison qu'il possède, rue du Cendrier à Genève, donne moins chaque année. Il a perdu quatre mille francs sur ses fonds italiens. Ses forces vont déclinant, et les impôts s'accroissent. Les rentes fléchissent et la vie renchérit. Y a-t-il, en contrepartie, des perspectives favorables ? Tout au plus quelques brimborions d'héritages, des bénéfices littéraires problématiques, etc. Alors ? — Courir le cachet ou prendre des pensionnaires ? *Maintenant*, continue-t-il, *in extremis, par répugnance pour le célibat, tu vas faire une entorse à tes principes, au moins du côté budgétaire. X... n'a que le tiers du minimum qui te semblait nécessaire. Mais elle réalise en bonne partie ton rêve conjugal. Il t'a semblé que cette espèce d'offrande à Dieu, de soufflet à la prudence, de renoncement à tes aises et à ta*

sécurité, était généreux, et son brin de folie t'a tenté. Il est pourtant dangereux de s'obliger à l'héroïsme et de compter sur le prolongement de l'enthousiasme...

Va-t-il battre en retraite pour la centième fois ? Nullement, ou, du moins, pas tout de suite.

Insérée dans le recueil des *Délibérations*, et par Amiel lui-même, voici une série de notes extraites du *Journal intime*, complétées par des remarques appartenant aux *Délibérations*, et qui précisent le film assez mouvementé des amours, des heurs et malheurs du philosophe, en février et mars 1867 :

11 février 1867, 11 heures du soir : *Mon sort est fixé. La vie à deux commence pour moi. Voici deux heures que j'ai le consentement de celle qui sera la compagne de ma vie et l'ange de mon foyer!... Mon cœur est tout bouleversé d'émotion et de joie. Ainsi mon heure est venue. Je me sens heureux. Il me semble que le bon Dieu me comble. Aussi je déborde de gratitude.*

Le 16 : *L'intimité tarde à venir entre nous.*

Le 17 : *Espoir.*

Le 19 : *Premier billet de P...*

Le 20 : *Pas d'« unisson ».*

21 : *P... semble n'aimer qu'un peu. Malaise.*

22 : *P... décourage mon expansion en me refusant la sienne. Ah! Perline, si c'est une épreuve que vous m'imposez, qu'elle est maladroite! J'avais une foi si candide en vous, pourquoi jouer avec un sentiment si fragile et si rare ?*

23 : *Je ne me fais une idée distincte de P... que d'aujourd'hui. Caractère charmant. Facultés ultra-médiocres... Que faire ? Douleur d'une séparation, douleur d'une continuation, je n'ai plus que le choix des nuances. J'aimerais que tout cela fût un rêve et me retrouver au 25 janvier avant toute démarche.*

26 : *Voici un mois que j'ai fait ma demande. J'ai eu en tout trois jours de bonheur et d'illusion.*

27 : *Il faudrait une opération magique, rendant intellectuelle P..., ou me rendant moi-même prosaïque...*

1er mars : *Faut-il accepter un demi-mariage ? Ce matin conclu dans un sens, ce soir dans l'autre.* Puis : *Ne pas pouvoir converser ensemble, l'un ayant peur de paraître pédant et l'autre de montrer son inintelligence, c'est une mauvaise entrée de jeu.*

2 mars : *Je commence à croire que c'est ici ma destinée, et qu'il faudra me résigner à ce bonheur amoindri.*

4 mars : *La conversation avec P... est horriblement fatigante parce que je n'obtiens que des monosyllabes et que je n'ai jamais le double plaisir d'être compris et de comprendre.*

Les 5, 6, 7 : mêmes désillusions, mêmes appréhensions et mêmes agacements. *Elle n'a pas de culture et pas d'étincelle... Elle ne vit que d'instinct, mais son instinct va au bien comme la boussole va vers le nord.*

Le 8 : *O mon indépendance, avec toutes ses larmes, qu'elle me ferait plaisir maintenant par comparaison!*

Le 10 : *Comme Perline n'a ni l'abandon enfantin, ni l'esprit adulte, le tête-à-tête avec elle n'a déjà pas de charme.*

Le 12 : *J'assiste à l'amputation de mes ailes et l'avortement de mes espérances. Le brouillard de l'ennui couvre l'avenir.*

Le 17 : *Les parents de P... sont offensés contre moi, ce qui est naturel de leur point de vue ; mes proches sont dans un grand malaise; le bruit public de ce projet (formé malgré toutes mes précautions) gêne les uns et les autres... Elle m'aime, je le crois, plus qu'il ne semble et si elle détourne toujours les yeux, si elle n'a ni un mot, ni une inflexion de voix, ni un frémissement de main qui répondent aux miens... il faut tenir compte de plusieurs circonstances : elle est Genevoise, c'est-à-dire sans élan, elle n'a pas d'imagination, elle a peut-être le préjugé tenace que l'honneur féminin est engagé à supprimer toute tendresse avant le contrat de mariage...*

Et ce même jour, à 10 heures du soir, Amiel apprend qu'en fait il y a eu pression de ses parents sur Perline qui, *sans avoir de répugnance, n'avait pas d'attrait pour le candidat et n'a commencé que par docilité... Maintenant, les parents étant retournés en sens inverse, c'est Perline qui tient mon parti ;* elle *se regarde comme liée par sa promesse du 11 février, mais s'interdit tout aveu de ses sentiments réels.* Or, malgré cela, Amiel — chose étrange — persiste à penser que ce mariage serait *excellent parmi les médiocres.*

Le 18 : *Disgrâce, tristesse, chagrin. A distance, je repoétise ; à proximité, désenchantement.*

Le 19 : Amiel avoue que le doute, le malaise, l'anxiété et le souci ne l'ont plus quitté.

A quoi devons-nous tous nos maux ? se demande-t-il, et il répond : *Au silence souriant. Quel piège dangereux que le silence des jeunes filles, et comme il induit en erreur sur leur compte.*

L'enquête reste toujours ouverte et, le 14 juillet 1868, à la suite d'un entretien avec un autre de ses collègues, W..., l'auteur du *Journal* note, avec une satisfaction manifeste, qu'après tout M. M... et Victor Cherbuliez *ont forcé toutes les portes genevoises, l'un parce qu'il a parfaitement joué son jeu, l'autre parce qu'il a fait peur par son esprit et son talent. Ils ont fait passer leurs femmes, mais l'exception confirme la règle.* Ce n'est point tout, le collègue W... parle de la fille d'un fabricant de boîtes à musiques, lequel est retiré avec deux cent mille francs. Ledit rentier, au demeurant, n'est qu'un butor, mais sa fille, cultivée, sérieuse, premier prix du Conservatoire, a déjà refusé une dizaine de partis et n'entend épouser qu'un homme ayant embrassé une carrière libérale... Cette invitation... au voyage avec une jeune personne aurait de quoi séduire un célibataire toujours en disponibilité, si... s'il pouvait se fier au jugement du sieur W... Hélas ! W... ignore, au dire d'Amiel, ce

qu'est *le vrai mariage, car sa femme est d'une fort médiocre qualité, babillarde, empesée, frivole, remuante, avide de tout spectacle, avec d'immenses besoins de vanité, et des airs protecteurs qui sentent sa parvenue d'une lieue. Le pauvre ami a dû dépenser des trésors d'habileté et de calcul pour cette œuvre si vide de calmer les jaloux et l'hypocondrie de son insignifiante compagne, pour se pousser dans ce qu'on appelle ici les gens du haut; bref à la poursuite des biens d'amour-propre, c'est-à-dire des choses de néant...*

Sur quoi notre professeur à la recherche d'une position matrimoniale insère, dans l'album de ses *Délibérations*, ce petit instantané ou tableautin, ce dessin animé qui a pour titre : « Adieux à Rosalba »: *On a laissé longtemps sa main gantée dans la mienne (c'était sur l'escalier, à 10 heures du soir, moi sortant de chez Mme P..., elle revenant à ce moment d'une soirée) ; puis on est rentré prendre quelque chose dans la chambre et l'on est revenu cette fois sans gant. Je sentais bien que l'on voulait être en sympathie et ressentir l'émotion, qui n'a pas manqué. Évidemment, cet adieu signifie : Si vous vouliez... Et, en effet, je n'avais, m'a-t-il semblé du moins, qu'à faire un geste, qu'à prononcer un mot, pour allumer l'étincelle et pour engager peut-être notre liberté... C'est à elle qu'on peut adresser le mot de Louis XIV : « Votre solidité! » Elle est tout jugement, bon sens, exactitude, prévoyance, ponctualité... Bref, une femme de poids et de prix... Une femme de ce type serait mon complément par le contraste.*

Un simple gant qu'on enlève... Quel chemin parcouru, depuis cette année 1868 jusqu'aujourd'hui, dans l'accélération des amours... Mais qui sait si l'on ne reviendrait pas une fois à cette école du ralenti... Quoi qu'il en soit, Amiel, en dépit de son électricité et de son induction, n'a pas allumé l'étincelle, il s'est contenu et complu, ici encore, dans sa liberté d'indétermination, d'indifférence, ou tout au moins de dégagement. Le clinamen

n'a pas eu lieu, et les lignes de vie parallèles n'ont point convergé.

Le 26 juillet 1870, en séjour à Bellalp dans le Valais, le moraliste, et pasteur, et sermonnaire de soi, se réprimande une fois de plus : *Mon pauvre garçon, tu as bientôt quarante-neuf ans, une vitalité faible, la vue, la poitrine et les reins délicats ; pour pouvoir travailler, il te faut beaucoup de sommeil et de soins. Tes dents et tes cheveux s'en vont. Tu grisonnes. Voilà pour l'homme extérieur. Quant à tes facultés, ta mémoire est émoussée, ta verve est de très courte haleine, tu as une sorte de répugnance à la production et à la composition, tu as éparpillé tes études et tes curiosités sur une multitude de choses, et tu n'es maître de rien et en rien.*

Trop rigoureux en vérité, le confesseur semble ignorer tous les dons et les mérites de celui qu'il regarde et accuse dans son miroir...

Puis, s'exhortant une fois encore à écrire quelque grande œuvre, et pour ce faire à quitter l'enseignement et à épouser Philine, il poursuit : *Te consolerais-tu... de voir dépérir de chagrin une personne qui s'est attachée à toi ?...* Et encore : *Réjouir un cœur qui a souffert par sa mère, son frère, son mari, qui connaît la vie, et qui a soif de dévouement, non moins que de bonheur, n'est-ce pas un bonheur délicat et renaissant ?*

Neuf mois s'écoulèrent et, le 12 avril 1871, Amiel, revenant sur le passé, s'entretient, avec une de ses sœurs, de sa malencontreuse idylle avec Perline. Il en ressort que sa famille a cru qu'il avait rompu lui-même, qu'il avait cédé à une intrigue de femme, et qu'il avait ensuite répandu des bruits défavorables sur ceux qu'il quittait. Or c'est tout le contraire qui est vrai, écrit Amiel : *1° On a rompu avec moi et non l'inverse ; 2° On a été influencé contre moi par quelque méchante langue féminine ; 3° On m'a calomnié sans scrupule pendant que je me suis tu religieusement.* Et Amiel d'avouer : *Ce qui*

m'a dégoûté plus entièrement des gens dits honorables, des familles dites pieuses, des parents toujours disposés à croire le mal et à suspecter nos meilleurs actes.

Nous touchons au terme de cette épreuve de Tantale ou de Sisyphe... et le 23 septembre 1872, toujours à Gryon, Amiel s'adresse une suprême réprimande : *Cette insouciance détachée, cette indolence apathique, à quoi te mèneront-elles ? A rien de bon. Les heureux, ce sont les productifs, les vaillants, les vivants. Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent ; ce sont ceux dont un dessein large emplit l'âme et le front. Toi, tu végètes et tu rêves, tu bâilles et tu languis. N'est-ce pas absurde ?... Que faire, diras-tu, pour faire mieux ? Sortir du provisoire, arriver au définitif, à l'irrévocable, épouser : épouser une femme, une cause et une foi. Que peut se proposer un homme de cinquante ans ? Un homme dont la santé est fragile, la capacité de travail restreinte, un pauvre petit rentier sans ambition ?*

C'est sur cette dernière question, injuste en certains de ses termes, et mélancolique, que s'achève le manuscrit des *Délibérations*.

On sait qu'Amiel devait vivre encore près de neuf années, jusqu'à l'âge de soixante ans, jusqu'en 1881, et l'on sait aussi qu'il mourut sans avoir épousé aucune des nombreuses candidates de 1852, ou des années suivantes, ni Seriosa, ni même Philine, dont il parlera encore dans son *Journal* en juillet 1874 et en septembre 1878, mais ce sera pour dire qu'entre elle et lui la confiance absolue, l'intimité de pensées a cessé dès 1871. Il y a eu, de sa part à elle, assurera-t-il, des accrocs à la loyauté et la véracité, et il paraîtra d'ailleurs se résigner à cette rupture, car il aime mieux, écrira-t-il, *être quitté que quitter.*

LÉON BOPP

Imp. CRÉTÉ, Corbeil-Essonnes - Nº d'édition 4205 - Dépôt légal : 2e trim. 1954.
Imprimé en France - Rédacteurs en chef : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE

NOUVELLE

REVUE FRANÇAISE

LA MÉTAMORPHOSE DES DIEUX

II

Mais moins affirmativement lorsqu'il s'agit de l'art qui porte le privilège d'avoir été le premier de tous pendant trois cents ans, pour ceux qui le connaissaient à peine ; d'avoir vu la découverte de ses œuvres maintenir la puissance de son mythe ; et de sembler aujourd'hui s'opposer à tous ceux qui l'ont précédé : l'art grec.

Il n'est pas si facile d'en faire un art parmi d'autres (et un Japonais pour qui l'art chinois ne serait qu'un art parmi d'autres risquerait de mal comprendre le sien). « Seule vraie déesse », dit Renan à Pallas Athênê — pour dire qu'elle n'est pas Dieu. Le sacré avait foulé laideur et beauté dans la même poussière : Dieu seul. Le Bouddha était devenu le Parfait en délivrant l'homme de son humanité. C'est en Grèce qu'on entend pour la première fois, par la voix d'Euripide : « Je n'aime pas les dieux qu'on adore la nuit. » Ici commence l'art des dieux fragiles, qui devront mourir avec le soleil.

Dieux pourtant, qu'oubliera Rome, que n'oublieront pas les royaumes hellénistiques. Nous devenons de plus en plus sensibles à ce qui sépare la Grèce d'Alexandrie

et surtout de Rome, de l'allégorie que notre héritage romain imposa sous son nom. Certes elle nous apparaît, dès le début du ve siècle, délivrée de l'épaisseur nocturne où la mort et l'éternel se mêlent. Aux Pyramides, à la tombe de la reine Subad, aux tumuli étrusques, elle oppose l'avenir qu'invoque Périclès. Mais elle oppose aussi la recherche d'un secret plus profond que la Raison. Comme nous avons retrouvé la draperie frémissante des Parques sous les plis morts de leurs copies antiques, nous retrouvons aujourd'hui le tremblement impérieux avec lequel Athènes s'arrache à l'Orient ; et peut-être, sur les lèvres tristes de la Koré boudeuse, l'écho de la voix d'Antigone.

Pour la Grèce, la vérité du monde, on le sait, est dans l'homme ; comme, pour l'Égypte, la vérité de l'homme était dans l'éternel. Mais l'homme n'est pas l'apparence, il est ce que l'apparence recèle. Ici, les chefs sans palais (Alexandre encore devra conquérir les siens) sont des chefs sans tombeaux. Le tombeau de Périclès, c'est l'avenir : " Les siècles futurs diront de nous : ils ont construit la cité la plus illustre et la plus heureuse ! " Quel roi d'Orient eût entendu sans surprise cet orgueil fraternel ? Qu'importe l'avenir à l'éternité ? Qu'il passe, et sache que Ramsès fut grand. Alors que de la mort de l'éternité surgit l'avenir grec étranger à l'histoire, où grandeur et vérité, justice et beauté se prolongent ; et à qui l'homme appartient comme les dieux à l'immortalité. La Grèce ne découvre ni le présent ni l'individu, qui sont de toujours, avaient toujours été subordonnés, et le demeurent. Mais son peuple qui ne connaît d'autre survie que celle des ombres semble attendre de la postérité un surmonde conquis par des actes et des œuvres exemplaires. Notre rationalisme transforme en dogmes les religions, et en jugements les évidences qui ordonnent les civilisations : pour le XIXe

siècle, la Grèce est la raison — et l'homme en tant qu'abstraction. Alors qu'il n'y fut pas plus abstrait qu'Apollon, alors qu'elle fut la Grèce parce que l'Homme y fut le surmonde des hommes.

Il y avait eu Mycènes, mais les noms des Atrides sur ses masques d'or ne nous font pas oublier qu'elle est à peine moins orientale que Chypre. Il y avait eu les Minoens. En marge des reconstitutions aventurées d'Evans, à côté du taureau de l'Euphrate, le vase des *Moissonneurs*, la *Parisienne*, le larnax d'Hagia Triada, montrent une liberté si grande qu'elle semble appeler le dessin humoristique. Les croquis que peignait sur des cailloux le sculpteur égyptien, les ostraca, sont loin d'ignorer l'humour ; mais le sculpteur jetait ses cailloux, alors que le sarcophage d'Hagia Triada est peint pour l'éternité. A Knossos, ni désert ni palmiers : nos arbres, et l'écroulement violet des bougainvillées sur les vestiges d'une civilisation sous-marine où déjà les dauphins annoncent Amphitrite... C'est bien la première civilisation blanche, mais c'est aussi le lagon étincelant d'un monde maori. Nous n'unissons pas sans peine à l'Iliade, ni même à l'Odyssée malgré ce qui surgit ici comme une enfance du sourire, ces cours où des princes nus, coiffés de plumes d'autruches, inclinent leurs lances devant des Phèdres aux seins offerts au-dessus d'un chaste bouillonnement de tulle. Et le lien qui unit Knossos à Athènes est ténu : la Porte des Lions, à Mycènes, ne se définira pas par la liberté.

Il y avait eu la Perse achéménide. Le glissement du mot « barbares », au cours des siècles, nous fait seul croire que les Grecs tinrent pour une énorme tribu le peuple qui construisait les plus vastes monuments de leur temps ; alors que Cyrus avait mis fin à la terreur assyrienne et proclamé qu'il gouvernerait les vaincus selon la justice, alors qu'Eschyle écrivait la déploration de Xerxès sur le ton dont Homère avait écrit les adieux

d'Hector, alors que Thémistocle était mort protégé par l'hospitalité iranienne. Certes, Persépolis ne préfigure pas Athènes ; ses figures sont pourtant séparées de celles de Ninive, par ce qui sépare une chevalerie d'une phalange de tueurs. Elles humanisent l'écrasante lumière de cuivre que le désert fait peser sur les arts de l'Orient : les hauts plateaux d'Iran, comme la côte grecque, sont des terres du matin. Le dernier lieu sacré de la Perse, Behistoun, nous atteint par la même fraternité virile que le Taygète. Du fond de l'horizon se rassemble une houle de montagnes, qui s'effondre en cataracte au ras de la vallée plate, où le vent du Zagreus dessine sur les hautes graminées des ramages de détroit ; on rêve de quelque Victoire de Samothrace, mais le plus haut promontoire du monde est sa propre statue. A son flanc figure seulement le sceau de Darius, frappé sur la montagne par le père de celui qui rêva d'enchaîner la mer ; et les aigles tournoient, en poussant leurs cris de chats, autour de son épervier héraldique. A l'auberge où les eaux-vives ont fait surgir un jardin de curé, un enfant apporte aux voyageurs, dans son petit poing, les roses écrasées cueillies au bord de la piste où les lanciers de Cyrus et les soldats d'Alexandre saluèrent par le même silence un chef-d'œuvre des dieux...

On retrouve à Delphes les mêmes roses, moins nombreuses, et l'immobile tournoiement des mêmes aigles. Le site est mieux connu, bien que les photographies le trahissent en le représentant des ruines, situées à mi-hauteur. Comme les graminées de Behistoun, les oliviers font de la vallée un fleuve. Voici les deux assises cyclopéennes qui portent les montagnes Phédriades, voici les étroites ruines de la Voie Sacrée comme les débris d'un diadème, et la gorge prophétique où le miaulement des aigles appelle la voix du Prométhée d'Eschyle. C'est sur ce trône éclatant et sauvage, non sur le Caucase, que le grand spectre, entre les Phédriades



LES DIOSCURES - TRÉSOR DE SICYONE - M. DE DELPHES

écartelées, écoute la compassion du vieillard Océan, et se souvient du feu. L'ancien monde grec hante ce tombeau comme un conquérant mort.

Et nombre de sculptures de Delphes appartiennent à cet ancien monde : les *Dioscures* ne sont pas moins étrangers à Phidias que les porteurs d'offrandes de Persépolis. Tels guerriers sont ici les frères de guerriers hittites. Mais sur les robes des femmes, un trait sinueux annonce le trait percutant et discontinu des lécythes blancs et des frontons du Parthénon. Voici la femme : ni ombre égyptienne de l'homme, ni sexualité, ni fécondité ; bientôt, la première ville qui se soit proclamée capitale de l'esprit se reconnaîtra dans l'*Athéna* pensive appuyée sur sa lance...

Rien de commun entre le visage de la caryatide siphnienne et ceux qui l'ont précédé ; entre son bossage et l'art de l'Orient ; entre son style novateur qui





L'ÉPHÈBE BLOND - DÉBUT DU Vᵉ S. - M. DE DELPHES.

s'accorde si mal au portique dont elle fait partie, et les styles élaborés comme les écritures hiéroglyphiques. Voici l'ancêtre de toute sculpture dramatique, depuis Phidias jusqu'à Rodin. Lorsqu'elle paraît, vers 550, tous les arts sont hiératiques. La prédication du Bouddha, l'œuvre de Lao-Tseu, les Upanishad, sont connues depuis un siècle. L'Europe est à la fin de l'âge du fer. Une cinquantaine d'années plus tard, *l'Ephèbe blond*, les statues du musée de l'Acropole seront sculptées : cinquante ans auront suffi pour rejeter tout l'art des trois premiers millénaires de l'histoire — et l'absolu.

← LA CARYATIDE SIPHNIENNE - VIᵉ S. - M. DE DELPHES.



KOUROS DE MILO - M. NATIONAL D'ATHÈNES.

Lorsque l'art grec, encore lié à l'Egypte, avait découvert le sourire, il avait découvert aussi un nouvel équilibre du corps. On ne pourrait confondre le Kouros de Milo, même sans tête, avec une statue égyptienne. Son allongement, la minceur de sa taille accordée à celle de ses bras et à ses jambes en fuseau, son cou deux fois plus haut que celui des scribes memphites et beaucoup plus vertical, lui donnent une légèreté qu'ignorent même les figures les plus fluides de l'Egypte, *Touï* ou *Karomama*. Il y a dans la sculpture de l'Orient une pesanteur volontaire, comme si elle était toujours clouée au sol par le clou de fondation des bronzes chaldéens, comme si l'art devait enfoncer ce qu'il figure dans la terre des dieux ou la terre des morts ; l'Orient, qui invente les êtres ailés, ne les fait pas voler. La rigueur que la Grèce exigeait de la connaissance ne l'eût pas seule délivrée de l'absolu : Babylone nous enseigne la patience avec laquelle les peuples prosternés poursuivent les secrets des constellations. Mais Babylone avait observé le firmament pour mieux savoir comment l'homme était esclave. La légèreté du Kouros de Milo prépare les Victoires et symbolise déjà une délivrance ambiguë, celle de la sculpture qui substituera à la spiritualité une fierté à la limite du sourire, celle qui oubliera l'éternité, non pour découvrir le présent mais pour y chercher l'immortalité.

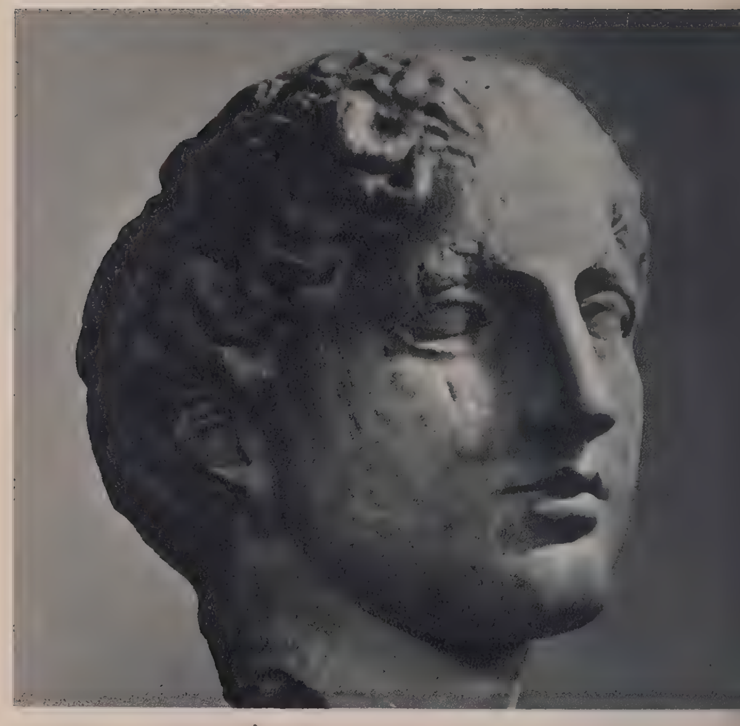
L'Egypte, la Chine, le Mexique — l'Orient mésopotamien et l'Inde à un moindre degré — semblent élaborer leur art comme un système clos, par une convergence de sentiments et de pouvoirs. La Grèce développe le sien, des idoles à la Koré d'Euthydikos et même aux bas-reliefs du Parthénon, comme un domaine ouvert, que des découvertes successives étendent sans cesse et en tous sens, plus qu'elles ne s'efforcent de l'approfondir : chez elle, le clergé d'Amon s'accommode souvent d'Akhnaton. Hors des arts mineurs, il n existe pas



LÉCYTHE FUNÉRAIRE - ATHÈNES - Ve S. - LOUVRE.

tout à fait une « écriture » grecque au sens où il existe une écriture égyptienne, assyrienne, chinoise : l'idéalisation est un peu moins ; le style d'Olympie, beaucoup plus. Même l'écriture des lécythes à fond blanc semble ne trouver son unité que dans sa liberté. L'Evidence fondamentale par laquelle l'apparence n'est pas vérité, aussi profonde que le sera au Moyen Age celle du péché originel, n'avait pas seulement impliqué en Orient le primat d'un au-delà, mais encore un code des formes sur lequel invasions et cataclysmes étaient souvent sans action, et assez puissant pour orienter même le génie : on n'imagine pas un Egyptien concevant Horus comme un discobole vainqueur. La fin de la toute-puissante rigueur de l'invisible fut aussi celle de la plus profonde tradition. Hérodote, Platon en eurent fortement conscience. Il s'agit désormais de découvrir à la fois l'homme et le monde, car l'homme est la clef du cosmos : l'hiéroglyphie imposée au réel, et d'abord au corps humain, par les styles sacrés, perd son sens.

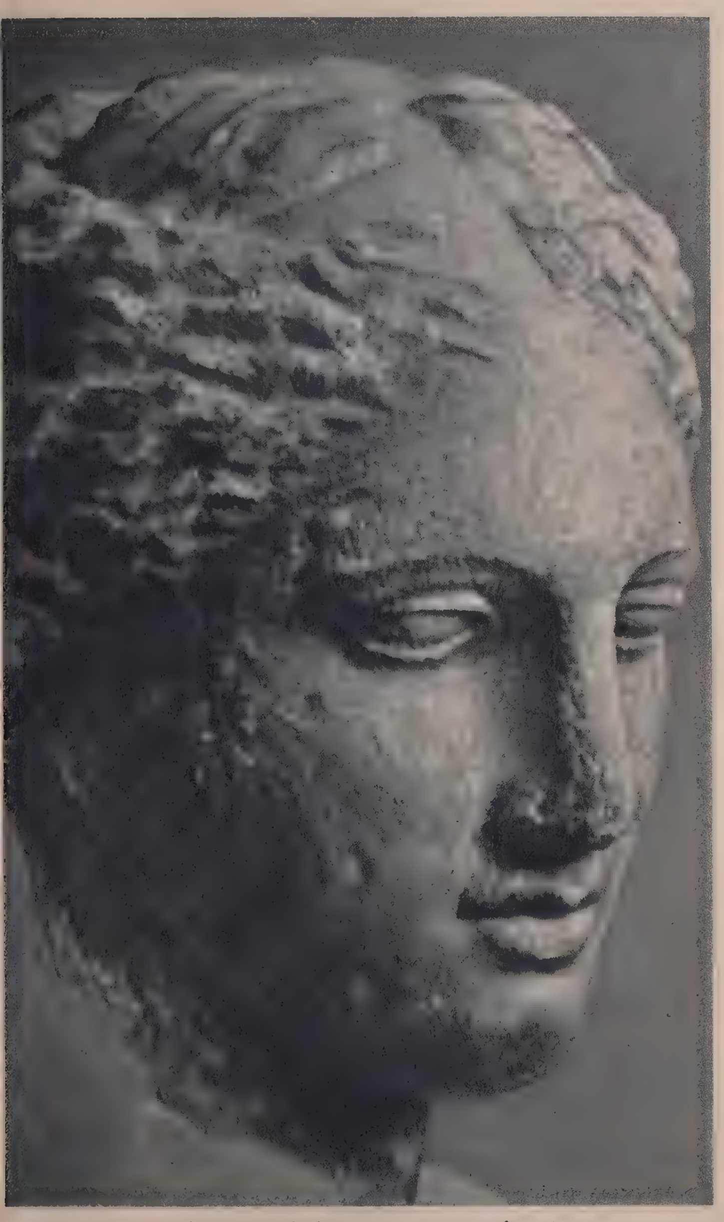
On a cru voir dans l'idéalisation grecque l'équivalent de la traduction des formes en langage sacré. L'invention du style de l'Ancien Empire fut le génie égyptien même ; celle de la calligraphie idéalisatrice, absente de la Grèce archaïque, ne se confond à aucune époque avec le génie hellénique. A l'examen des œuvres du ve siècle, on découvre avec surprise qu'on la rencontre surtout dans les pièces restaurées. Son accent (celui de l'antique, qui couvrira le monde romain) est si peu celui de la Grèce, qu'on reconnaît la réplique à sa présence : non pas symbole de la pureté comme on le voulut jadis, mais symptôme de l'impureté. Or, nos musées abritent un grand nombre d'originaux restaurés, classés avec les originaux intacts, non avec les répliques ; et dont l'idéalisation est aussi nettement due à la restauration — académique tantôt parce que classique, tantôt parce que prudente : inventer un nez est aventureux — que celui



TÊTE « LABORDE » - LOUVRE.

de la Vénus d'Arles est dû à Girardon. Que l'on compare la *tête Laborde* à la *tête d'Hygie*. Le nez abstrait de la première, qui est faux, ne la fait pas seulement sembler postérieure à la seconde, plus tardive de trois quarts de siècle ; il lui donne un caractère dont on découvre, en masquant du doigt ce nez sur la photo, combien il est étranger à l'œuvre. Or, il s'agit de la seule tête « complète » exécutée en ronde-bosse par Phidias ou par son atelier...

L'idéalisation donne aux formes helléniques une constance lointainement parente de celle des styles orientaux. Mais elle ne se se substitue pas à leur spiritualisation. Elle est rapportée, comme les nez. La féconde ambiguïté



TÊTE D'HYGIE - TÉGÉE - M. NATIONAL D'ATHÈNES.

de l'art grec tient à ce qu'il exprime un surmonde où l'homme transcende l'apparence et la durée. Ce surmonde évanoui, les formes idéalisées deviennent étrangères à celles qu'elles croient maintenir, comme les formes ptolémaïques — voire celles de l'ameublement napoléonien — le sont à celles de l'Égypte pharaonique. Mais deux cents ans durant, l'Europe a conçu l'art grec comme s'il était l'art archaïque de Rome et d'Alexandrie; et son histoire, comme celle de ses moyens d'idéalisation. Autant définir Giotto, Masaccio et Raphaël par rapport au Guide. Et le romantisme, en mêlant dans le mot « classique » la Grèce et l'antique, en imposant le symbole d'une Grèce linéaire où Eschyle n'eût jamais pu vivre, allait rendre inintelligible l'avènement grec, qui ne le portait pas moins qu'il n'avait porté ses adversaires. Une partie des frises dites classiques du Parthénon est *postérieure* aux chevaux baroques de son fronton Est. Goya ne doit rien à Phidias, sans doute. Mais si l'on entend par romantisme le déferlement d'orchestre qui donne au XIXe siècle une sonorité si différente des grandes messes médiévales auxquelles il croit se référer ; si l'on voit en lui la destruction d'une stylisation par un pathétique aux perspectives d'infini ; si l'on accepte d'unir les romantiques, non aux primitifs et aux statues des cathédrales qu'ils regardaient peu, mais à Rembrandt et à Michel-Ange, alors le romantisme commence au Ve siècle qu'il ignora, à la tête de centaure qui est peut-être le portrait de Phidias, aux chevaux du Parthénon, aux guerriers de Scopas. Aucune civilisation antérieure n'avait connu ce baroque ; aucune ronde-bosse antérieure n'avait connu ce bosselage ; et Rodin n'eût pas sans peine sculpté la tête d'un cheval qui ne ressemblât en rien à ceux de Séléné. Des deux peuples anciens soucieux de l'avenir et distraits de la survie, le grec ne nous a pas donné qu'un seul système de formes, le juif ne nous a pas donné qu'une forme de pensée.



CENTAURE - AUTOPORTRAIT DE PHIDIAS? - PARTHÉNON.

On trouve, au musée de Téhéran, une statue grecque exhumée de Persépolis, où la légende veut qu'elle ait été apportée par Xerxès. Elle y est aussi intruse que le serait l'atroce crucifix de Perpignan au musée



BAS-RELIEF DE PERSÉPOLIS, AU MUSÉE DE TÉHÉRAN.



LA STATUE GRECQUE DE PERSÉPOLIS.

de l'Acropole. On ne pense plus à ce qui apparente lointainement l'Iran achéménide à la Grèce d'Eschyle. La pulsation de cette draperie captive, séparée de tout ce qui l'entoure par l'avenir du monde, apporte dans l'immobilité orientale ce que jamais l'Orient n'a suggéré : le vent.

Vue d'Asie, la Grèce est un envol de voiles. Elle a révélé la danse — ce que nous appelons la danse, non le ballet rituel. Le piétinement rythmé des paysannes de Mégare et de Sparte est, dit-on, un héritage de l'antique ; peut-être l'est-il plus de l'Albanie que des Ménades, dont le monde antique ne conçut pas le délire comme une ondulation de bayadères. La danse, jeu olympique des jeunes filles, traverse la mémoire de l'Orient avec le menaçant caracolement des chevaux macédoniens... L'éclat demeuré au mot danse vient-il de la valse et du ballet, ou de figures de vases et de bas-reliefs ? Et le mot vierge n'a-t-il pas, dans toutes les langues d'Europe, un accent étranger à son sens sexuel et à son sens chrétien, parce qu'il évoque invinciblement les filles des Panathénées et la figure même d'Athènes — parce qu'il traduit koré ? L'adolescence n'avait envahi ni les temples de Sumer, ni ceux de l'Egypte, ni ceux de l'Inde — ni aucun lieu sacré de l'Orient patriarcal. La Grèce n'a pas inventé la jeunesse, mais elle en a inventé la gloire. Dernière postérité des caryatides de Delphes, celles de l'Erechteion se dressent sur la dalle qui clôt à jamais le tombeau des Erynnies...

L'Acropole n'est pas un ornement d'Athènes, l'accord des châteaux du Rhin avec leurs forêts, la réussite d'un décor ; mais d'abord, à l'égal de la nef chrétienne et du tombeau égyptien, un lieu débarrassé de l'apparence. Est-elle si bien accordée aux monts de l'Attique ? Nous émeut-elle moins lorsqu'elle surgit au-dessus de la profusion désordonnée de la ville : au Theseion, aux jardins d'Akademos, au pied des Propylées ? Ou lorsqu'à

travers ses décombres, nous regardons la brume étincelante monter de ce qui fut Salamine ? Même le cadrage heureux d'un illustre paysage marin par des ruines n'est que le décor du vaste socle de lave blanche (les voies seules y sont dallées) sur lequel reposent les monuments. Là, et non au centre du Parthénon, commence la nef sacrée, le sanctuaire éclatant qui n'est pas même un espace clos ; aussi fermement conquis pourtant que celui des perspectives d'ombre, et qui appelait l'Athéna comme Chartres appelait ses Rois, comme Naumburg appelait Uta. La poussière de banlieues et de fabriques, qui depuis le détroit déploie ses ramages entre les caryatides de l'Erechteion, ne nous cache ni ne nous suggère l'embossage des trières de Thémistocle. Ceux qui passèrent au pied du rempart, jusqu'à la ruée des réfugiés de Smyrne, ne se lèvent pas comme le cortège historique dont les figures successives font de Rome la mémoire de l'Occident. « Athènes, hélas ! n'est plus qu'un village albanais ! » s'unit à la poussée d'une ville d'un million d'habitants ; « la scène est à Athènes et dans le bois voisin » du *Songe d'une Nuit d'Eté* appelle les ducs d'Athènes qui étonnaient l'Orient par le faste de leurs tapisseries étendues sur les Propylées. Miltiade, Philopœmen, les Vénitiens, les Turcs vainqueurs, n'évoquent pas une fois de plus la traditionnelle et vaine coulée de la gloire : leur suite n'a traversé que le réel. D'ici, tout réel, même les chars hitlériens d'hier, se mêle à ce qui l'a précédé au bas des murs comme au pied des temples d'Egypte et des cathédrales, dans le monde qui n'est que le monde de la vie. Le grand battement du passé déferle sur les îles barrées par les colonnes, et l'Acropole l'orchestre comme elle domine la mer. Les acropoles inspirent souvent ce recueillement orgueilleux et comblé, même la citadelle du Caire au-dessus de sa ville des morts, même la forteresse d'Alep avec ses jets d'eau taris ; par sa proche domination du remous

humain, toute acropole est un haut-lieu. Mais parfois vide. Ici, les formes de marbre ne sont pas seulement ce qui ordonnait la ville, couronne et sceptre : elles ont créé le seul haut-lieu où l'homme délivré de la confusion de l'apparence le soit aussi du sacré. Ces formes ont été accordées assez profondément au secret du monde pour que l'homme s'accordât aux éléments, dont le Parthénon est inséparable comme les Pyramides le sont du désert. L'*Athéna* de Phidias ne connut assurément pas la majesté léonine avec laquelle la griffe du sphinx semble enfouir dans le désert sa proie d'étoiles ; mais l'Acropole est à peine moins un piège que les monuments de Gizeh. Le silencieux angelus de sa réapparition matinale capte le retour de l'aube comme les Pyramides les puissances de la nuit. Alexandre ne vit jamais Athènes ; ce qui flotte encore ici a-t-il écarté des premières Victoires souriantes, le conquérant qui se voulut fils d'Amon et exigea la prosternation des généraux macédoniens ?

Et le mythe traditionnel de l'art grec s'accorde-t-il si bien à ces Victoires ?

Miroir complaisant où l'art européen, trois siècles durant, a réfléchi ses images successives, ce mythe fait à tel point partie de notre culture, que nous nous délivrons mal des tenaces légendes qui le proclament une idéalisation de l'apparence, une Aphrodite de Cnide, née du corps de Phryné... Mais pour un artiste asiatique (comme pour un Occidental indifférent à l'art) la Cnidienne même est passablement abstraite. Et l'art de Praxitèle, comme l'art de tout sculpteur, s'élabore dans l'ambivalence que lui inspire celui de ses maîtres, non dans l'admiration du corps de sa maîtresse. Le sens de la sculpture grecque ne nous est pas suggéré par la transformation d'une vivante en statue, mais par le mouvement secret auquel cent cinquante ans furent nécessaires pour que la Grèce et les siècles, pussent

croire d'une œuvre d'art qu'elle était seulement un corps de femme illustre par sa beauté.

La mise en question de l'univers, qui fit le génie grec, ne fut pas plus la nôtre que la Cnidienne n'est un nu de Fragonard. Les sciences qu'elle pressentait étaient les alliées des dieux. Si les petites cités helléniques ont marqué notre mémoire d'un sceau moins effacé que celui des empires, si elles ont été le lieu de la plus saisissante volte-face de l'homme qu'ait connue l'histoire, croit-on que ce soit parce qu'on y fit l'amour en paix (dans ce domaine, l'Orient était indulgent), parce qu'on y inventa une déesse-raison à tête de triangle ? Comme les hauts-lieux d'Asie sont les socles colossaux d'apparitions évanouies, l'Acropole est le haut-lieu de la mort de l'Etre, de l'aventure par laquelle il cessa d'être l'objet fondamental de la pensée : les divinités orientales n'en avaient été que la cour périssable. Le mystère qui ne peut se regarder plus fixement que le soleil et la mort avait orienté toute méditation avec autant de rigueur que la mort oriente la vie ; la Grèce, la première, oublie l'Etre, et pense le monde.

Mais ce monde n'est pas pour elle un ensemble de lois physiques ; le caractère insaisissable de ses dieux, dès qu'on tente de les délivrer de l'anecdote, vient précisément de ce qu'ils ont perdu ou surmonté l'Etre, de ce qu'ils sont des seigneurs sans despote (Zeus gouverne une démocratie dirigée...), des intercesseurs du mystère. Celui-ci a perdu le son grave et péremptoire que prend l'insondable dans les civilisations qu'il domine ; il n'est plus que lui-même. Sourdement présent jusque dans les systèmes les plus élaborés, il cesse d'être la conscience du tout-autre, devient une sorte de secret. Et la poursuite de ce secret n'est pas un vestige du monde préhellénique, moins encore des civilisations de l'Etre ; elle est l'âme de la Grèce, présente chez Euripide et chez Praxitèle comme chez Eschyle et les

sculpteurs de l'Acropole ; c'est par elle qu'Alexandre s'accorde à la fois à sa mère possédée, à ses proies d'Asie, et à son maître Aristote, pour qui " *le but de l'art est de figurer le sens caché des choses et non point leur apparence ; car dans cette vérité profonde est leur vraie réalité, qui n'apparaît pas dans leurs contours extérieurs* ".

Nous pensons que « les choses » ont des lois, et la Grèce pensait qu'elles avaient un sens. L'anthropomorphisme est là, non dans les aventures des dieux qui feront la fortune de *La Belle Hélène*. Pour qu'Homère devînt puéril, il fallut qu'on le résumât, qu'on se souvînt des combats d'Hector et non des adieux d'Andromaque ; qu'on oubliât Priam qui baise la main meurtrière parce qu'il vient chercher le corps de son fils tué. Pour remplacer l'Etre qui s'éteint ou qu'elle chasse, la Grèce tâtonne vers l'insaisissable et découvre l'accent des sentiments éternels... Dans quelle Thèbes, dans quelle Ninive, les rois-prêtres et les morts-vivants de l'Orient eussent-ils pressenti l'écho du grondement delphique qui donne à Sophocle sa poignante majesté : « Quand les hommes ont tué la joie, je ne pense pas qu'ils vivent ! » Ici l'Etre a perdu sa voix, et les hommes ont trouvé la leur. La Grèce, jusqu'à son agonie, ne cessera pas d'être à l'écoute du secret de l'univers, et peut-être doit-elle sa survie à cette vigilance oubliée ; c'est Aristote encore, non un présocratique, qui dit : *La création poétique est plus vraie que l'exploration méthodique de ce qui existe...*

Plus vraie. Les koraï de l'Acropole sont des jeunes filles, mais leurs yeux sont peints en rouge. Pour que l'apparence devienne vérité, il ne suffit pas que la vérité ait cessé d'être évidente ; la " vérité profonde " n'est point dans l'apparence, mais dans la création. L'Orient se délivrait de l'apparence par l'éternel, et la Grèce s'en délivre par ce qui fait accéder les formes et les actions au surmonde de l'homme, comme elle se délivre de la guerre en inventant le monstre fraternel qui, sous la

forme de l'ange, peuple encore l'âme des enfants d'Occident, et qu'elle a appelé la Victoire.

Même obsédés d'absolu, les empires n'ignorent pas le goût de la force, et ceux de l'Orient ont maintes fois figuré leurs triomphes. Le char du roi écrase les vaincus, on égorge les prisonniers ; le pharaon brandit une gerbe de chevelures où pendent des têtes coupées; quelque archer chasse vers le vide de la pierre assyrienne les déportés de toujours, comme si la victoire ne pouvait être que le symbole du malheur. Il est vrai que Platées et Marathon ne sont pas des noms de conquêtes, mais de libérations : l'angoisse pourtant (l'empire du Grand Roi s'étendait alors de l'Indus à la Nubie) eût suffi à justifier quelques décapités sur des bas-reliefs. Or l'art grec, vers le milieu du siècle, *invente* une figure de femme, lui donne des ailes qu'il ouvre ou entrouvre, lui donne aussi le mouvement de galère que n'a pas oublié l'histoire... Le mot allégorie rend inintelligibles ces créations



ART ASSYRIEN — NINIVE — DÉPORTÉS — VII[e] S. AV. J.-C. LOUVRE.



RAMSÈS VI TRIOMPHANT (DÉTAIL : LE PRISONNIER) - V. 1160 - M. DU CAIRE.

que l'humanité n'avait pas connues, et qui sont aux allégories ce qu'est le rire des vivants aux effigies des cimetières : incarnations du vaste et flottant surmonde de la Grèce entière, dont toutes les représentations divines, parentes des Victoires, se libèrent du réel qu'elles expriment, comme celles-ci des ennemis égorgés.

VICTOIRE DE SAMOTHRACE (DÉTAIL) - LOUVRE. →



La représentation changeante des mythes transfigurait les récits à la façon dont les Victoires exprimaient les batailles gagnées, et maintenait entre la vie humaine et la vie universelle, si affaibli qu'il fût, le dialogue de Prométhée et des Océanides. L'écho des Phédriades a renvoyé sur le théâtre de Delphes les vers de Sophocle. Le génie de la Grèce ne fut nullement de se soumettre à l'apparence ; il fut de ne pas chercher l'âme du monde dans sa plus profonde négation de l'homme, mais dans sa plus profonde relation avec lui, et jusque dans l'oubli de la nuit funèbre où Aristophane voulait seulement se souvenir de son puits bordé de violettes. L'art lié au " secret des choses " fut pendant deux siècles le puissant agent de cette relation — bien que le mot art n'existe pas en grec. Périclès, pour qui le dieu-soleil n'était qu'un globe incandescent, ne fit ni sculpter les coursiers d'Hélios ni ériger la statue d'Athéna par complaisance, ni construire le Parthénon seulement pour donner du travail aux maçons athéniens. Aphrodite anadyomène n'était pas une abstraction, et ses figures renouvelées assuraient l'union des vivants, de la mer et du futur, comme les doubles avaient assuré celle des vivants et de la terre des morts. Mais l'art égyptien s'unissait dans l'éternel, et l'art grec léguait à ce qu'il appelait l'avenir un monde surgi de la confusion de la vie, comme la Victoire, de la mêlée des combats...

Rome, bientôt, sculptera de nouveau des triomphes, et l'Asie reparaîtra dans la retombée sassanide des manteaux pétrifiés... En rejetant l'éternel, la Grèce n'avait pas renoncé à l'insaisissable ; et son insaisissable, qui n'était plus ce qui asservit l'homme, devenait ce qui le prolonge. Sous la main de sculpteurs insoumis, les figures venues du fond du temps semblaient pour la première fois conquises; la trouble légende d'Héraklès prenait l'accent d'Olympie. La naissance d'Athéna, au Parthénon, symbolise la naissance d'un jour entre tous marqué

par le destin, l'ordre immuable des astres autour des dieux ; mais le cheval de Séléné courbe le col des coursiers de bataille, et le hennissement des chevaux d'Hélios emplira l'aube, des colonnes d'Hercule à la Bactriane. Il suffit de penser à Memphis pour que paraisse ce que doit la Grèce à son frémissant matin, mais de penser à Rome pour que paraisse tout ce qu'elle doit à sa traîne de nuit...



APOLLON (TÊTE CHATSWORTH) - Ve S. - COLL. DU DUC DE DEVONSHIRE.



LA PÊCHE - BOIS PEINT - XIe DYNASTIE - M. DU CAIRE.

Maintes terres-cuites de la Grèce et de l'Egypte ne sont que la vulgarisation artisanale de grandes œuvres ; leur foule, qui exprime un réalisme joueur, privé de l'agressivité que connaîtra Alexandrie, nous apporte cependant le reflet funéraire de l'apparence. On ne modèle plus de telles figurines depuis longtemps : les porcelaines du XVIIIe siècle leur sont aussi étrangères que l'art populaire. Les Tanagra, les brasseurs et les bateliers des tombes memphites, nous suggèrent le regard innocent et familier que la Grèce et l'Egypte portèrent sur elles-mêmes. Et nous révèlent du même coup, plus clairement qu'aucune analyse, l'accent qui anime les œuvres majeures, le dessein secret ou avoué du grand artiste : *l'art* égyptien est ce qui distingue Zoser, Rênéfer et les effigies « réalistes » d'Akhnaton, du séduisant petit peuple qui les entoure dans nos

COLOSSE D'AKHNATON - V. 1370. - M. DU CAIRE. →





« LA RÊVEUSE » - LOUVRE.



L'ATHÉNA D'EGINE. - V[e] S. - GLYPTOTHÈQUE DE MUNICH.

musées. Malgré la destination funéraire de celui-ci, malgré le reflet du grand style qu'on trouve parfois en lui. Mais la koré d'Euthydikos appartient-elle au monde des Tanagra (funéraire lui aussi) ? Et l'Athéna d'Egine ? Et la "tête Chatsworth" ? Et la Victoire de Samothrace ? Que nous comprendrions mieux la création grecque si, cessant de la symboliser par les statues d'athlètes, nous la symbolisions par ce monstre héroïque qui retrouve, à

l'époque où prolifèrent les allégories, le ruissellement de la draperie des Parques et le cri vers la mer ! Entourés de terres cuites de Myrina, les cavaliers du Parthénon deviennent une procession de héros. Et les nus féminins ? Depuis que les siècles chrétiens ne transforment plus ceux-ci en érotiques d'ailleurs glacés, comment ignorer ce que suggérait leur intemporalité : qu'ils n'étaient pas des nus, mais presque tous des déesses ? Nus mortels qu'on ne peut confondre avec le moulage du plus beau corps ! Où la nature de l'art est-elle plus puissamment mise en question que dans le dialogue où l'invention sans cesse renouvelée de la Grèce et l'inspiration toujours approfondie de l'Orient, séparées par la mort de l'Etre, poursuivent d'un pôle à l'autre de l'antiquité, au-dessus des vestiges de l'apparence, la mise en formes du surmonde de l'Homme et de celui de l'éternel ?

ANDRÉ MALRAUX

Documentation photographique pour les chapitres de la

MÉTAMORPHOSE DES DIEUX

parus dans les numéros de Mai et Juin de la N.N.R.F.

Les clichés relatifs aux œuvres reproduites sont dus à :

ELISOFON : 782-783. - MUSÉE GUIMET : 781. - GUIMET G.-DE-CORAL : 784. - GUIMET-GOLOUBEV : 787. - GUIMET S. A. NÉERLANDAIS : 788-789. - HASSIA : 984-989. - IDES ET CALENDES : 777. - KAUFMANN : 991. - MUSÉE D'ATHÈNES : 973. - MUSÉE DE BAGDAD : 776. - MUSÉE DU LOUVRE : 975. - MUSÉE DE TÉHÉRAN : 976 et 977. - ROGER PARRY : 778. - SERAF : 965-966-967-968. - SVED : 988. - TEL-A. VIGNEAU : 774-970-973-983-985-990. - GALERIE DE LA PLÉIADE : 769-770-771-987.

PETER

ou

LA PLUIE ET LE BEAU TEMPS

PERSONNAGES : GEORGINA, 25 ans ; PETER, mari de Georgina, 27 ans ; LUCIEN, 18 ans ; DANIEL, 30 ans.

I

Le living-room d'un appartement dans le sud-ouest de Londres (classe moyenne, petits fonctionnaires, étudiants, etc.). Au fond, une large fenêtre barrée à hauteur d'appui par un faux balcon (on s'y accoude sans sortir de la pièce). Devant la fenêtre, une grande table de bois blanc rectangulaire. Des chaises de paille. Contre le mur de gauche, vers l'angle du fond, une étagère aux rayons incomplètement garnis de livres, albums, cahiers. Entre l'étagère et la porte, sur un tabouret, le téléphone. Accrochée à ce même mur, une cage à oiseau recouverte d'une grosse toile verte. A droite, une cheminée au manteau peint en blanc, où se trouvent quelques bibelots et un bouquet fané dans un vase. Au mur de droite, plusieurs toiles de différentes dimensions : des paysages aux notes claires. A droite, par terre, plusieurs autres toiles sont retournées contre le mur les unes sur les autres. Le mobilier, bien que pauvre, n'est pas laid, et l'ensemble, avec ses couleurs claires et sa netteté, ne suggère pas une existence malheureuse.

Huit heures du matin, au commencement de juin. La fenêtre est ouverte sur le ciel d'un bleu limpide. PETER, DANIEL et LUCIEN sont assis à la table où se trouvent encore les assiettes, tasses, théière, etc., du breakfast. GEORGINA,

un peu à l'écart, achève de fixer avec une courroie son attirail de peintre contre une petite valise posée sur une chaise.

GEORGINA. — Voilà, c'est parfait. *(Regardant vers la fenêtre.)* Si le ciel reste aussi beau, je vous oublie tous en arrivant là-bas.

DANIEL. — Et si le temps se gâte ?

GEORGINA. — Je vous oublie quand même. Je peins les nuages, la pluie, le vent, et personne dans le paysage ! Les portraits, ce sera pour l'hiver prochain. *(Elle sort, sa valise à la main. Avant de refermer la porte derrière elle.)* Mettez la cage à la fenêtre, c'est trop triste. *(Elle ferme la porte.)*

PETER. — Rentreras-tu pour midi ? *(Les pas de Georgina s'éloignent dans l'escalier. Court silence.)* Il faut que je m'en aille, moi aussi, mais ça ne m'amuse pas. Un mauvais moment à passer... *(Il se lève et rassemble sur un plateau la vaisselle du breakfast.)*

LUCIEN. — Ah! la grande coupe ? C'est ce matin qu'elle sort du four ? Je voudrais bien voir cela ! *(Peter sort, emportant le plateau.)*

(A Daniel.) C'est le premier objet que Peter fabrique d'après son idée, et c'est joli, je vous assure. J'ai vu les dessins qu'il en a faits : une coupe dont on ne voit pas le pied, comme si elle était toute ronde par en dessous...

PETER, *de la cuisine.* — Elle ne tiendra sûrement pas d'aplomb... *(Il rentre.)* Ça n'a pas grande importance, et, si c'est manqué, bien fait pour moi : je suis trop vieux pour arriver à quelque chose dans ce métier.

DANIEL. — Vous avez deux ans de moins que moi, et je me trouve jeune...

PETER. — Oui, vous êtes plus jeune que moi. Ce n'est pas une question d'années, c'est une question d'usure. A l'École de Céramique, même ceux qui sont plus âgés que moi, je vois bien qu'ils vont plus vite.

DANIEL. — Ils ne font peut-être pas deux métiers à la fois. Si vous dormiez votre content, au lieu d'aller travailler trois nuits par semaine dans une imprimerie, vous verriez que vous êtes jeune.

PETER. — Oh! s'il n'y avait que cela... *(Il enfile son manteau.)* J'ai fait des métiers plus difficiles que ces deux-là réunis.

LUCIEN. — Je pourrai vous accompagner, un jour, pour voir les ateliers ?

PETER. — Bien sûr. Aujourd'hui, si vous voulez.

LUCIEN. — Ah! ce matin, justement, je ne peux pas. Il y a le grand bateau finlandais qui arrive à dix heures, et c'est loin, d'ici jusqu'aux docks de Millwall.

DANIEL, *à Peter.* — Hier un cargo turc, aujourd'hui le bateau finlandais. On peut dire qu'il ne se décourage pas.

PETER. — On ne sait jamais. De toute façon, c'est sûrement un beau spectacle, ce voilier finlandais. Il n'en existe plus que deux comme lui dans le monde. Tenez, Daniel, vous devriez en parler, dans votre causerie du soir. J'irais le voir arriver, à votre place.

DANIEL. — C'est une idée.

PETER. — Maintenant, je vous quitte, je serai en retard. Je n'ai même pas le temps de mettre cette cage à la fenêtre. Vous vous en occuperez, n'est-ce pas ? Au revoir. A midi.

(Sort Peter. Lucien se lève, va chercher une paire de souliers à la cuisine et commence à se chausser.)

LUCIEN. — Mes souliers qui se trouent déjà. Je les ai seulement depuis trois mois, pourtant. Mais je n'ai jamais autant marché, et les pavés des docks, quelles brutes pour les godasses.

DANIEL. — Franchement, vous ne croyez pas que vous feriez mieux de renoncer et de reprendre la place de lecteur dans votre collège de Leeds ? Celui qui vous a succédé va s'en aller, et puisqu'ils vous avaient offert de rester...

LUCIEN. — Si vous saviez ce que c'est, la vie dans ce collège ! Et puis, à supposer que j'y retourne, ils ne me garderaient jamais que trois mois. Qu'est-ce que je ferais, après ? Vous croyez qu'ils me reprendraient, à l'hôtel Carlton, même pour vider les épluchures ? Jamais ! Ils refusent tous les jours des types dans mon genre. Sans le chef cuisinier que Peter connaissait, jamais je n'aurais décroché ce travail.

DANIEL. — Et retourner en France, cela ne vous dit vraiment rien ?

LUCIEN. — Si je retombe à Châlons, je n'en sortirai plus. Mon père m'a laissé partir en Angleterre parce qu'il croit que la connaissance de la langue est utile à un représentant de commerce. Je dois me préparer à reprendre sa place, il me l'a dit plus de cent fois. Lui ne sait pas l'anglais, il a l'air de croire que c'est cela qui l'empêche de réussir. Il s'imagine que je ferai mieux que lui.

DANIEL. — Il me semble que vous êtes bien injuste. Votre père n'aime pas son métier de représentant, ça se voit tout de suite. Ce qu'il aime, il me l'a dit, c'est la peinture et la littérature. Je me demande pourquoi vous ne vous entendez pas.

LUCIEN. — On ne se parlait presque jamais. Quand il rentrait, c'était pour s'enfermer au grenier à faire sa peinture. Sans compter que ses tableaux... Il n'arrivera à rien, mon père, qu'est-ce que vous croyez ?

DANIEL. — Il s'y est peut-être mis un peu tard.

LUCIEN. — J'aime mieux les tableaux de Georgina que les siens. Vous savez qu'elle en a vendu un, la semaine dernière ? Vingt livres ! Il ne faut pas le dire à Peter, elle ne veut pas qu'il le sache.

DANIEL. — Tiens ! Elle veut lui faire un cadeau ?

LUCIEN. — Je n'en sais rien. Je ne crois pas.

DANIEL. — Et votre père, est-ce qu'il vend de ses toiles ?

LUCIEN. — Lui ! Il les donne, à n'importe qui. Je vous assure que, s'il n'y avait pas ma mère, je serais parti plus tôt de Châlons. J'ai déjà perdu tellement de temps ! C'est long à apprendre, la céramique.

DANIEL. — Surtout quand on tient à aller l'apprendre en Chine.

LUCIEN. — Pas en Chine, au Japon. Dans l'École de Peter, ils ne prennent pas les étrangers : je suis bien forcé de chercher ailleurs. Au Japon, ils m'admettront tout de suite dans leurs ateliers, surtout si je m'amène avec une lettre de recommandation pour Suzuki, et Peter est certain de m'avoir une lettre d'un des professeurs.

(Sonnerie du téléphone. Daniel prend l'écouteur.)

DANIEL. — Non, il est parti, c'est Daniel... Que vous ne rentrerez pas pour déjeuner... Important pour votre travail... Bon. De toute façon, je serai de retour avant lui... Au revoir. Bonne journée. *(Il raccroche. A Lucien.)* Georgina trouve qu'il fait trop beau pour rentrer déjeuner. Peter va encore s'appuyer toute la cuisine ; on devrait l'aider.

LUCIEN. — Il ne voudra jamais. Il prétend que ça l'amuse, les travaux ménagers. Moi, je m'en vais... Ah ! la perruche, on l'a oubliée ! Vous la mettrez à la fenêtre, avant de sortir. Pauvre Janette, elle croit qu'il fait encore nuit...

(Sort Lucien. Daniel achève de débarrasser la table, plie la nappe, etc. Puis il s'approche de la cage, soulève un coin de la toile et observe l'intérieur, le visage contre les barreaux.)

DANIEL. — Alors, on dort toujours ? Ça ne va pas, hein ? Un peu de mouvement, ma petite vieille. *(Il retire complètement la toile. La perruche est immobile sur son perchoir, l'air rabougri. Daniel décroche la cage et la transporte vers la fenêtre. Au passage, la cage heurte le coin de la table.)* Aïe ! Cramponne-toi, Janette. *(L'oiseau s'affole ; on l'entend se cogner aux barreaux. Tant*

bien que mal, Daniel installe la cage sur le rebord du balcon.) Et maintenant, c'est la bonne vie. Voilà de l'eau. *(Il emplit le godet de l'oiseau à l'aide d'une cruche qui est sur la table.)* Voilà tes graines. *(Même jeu; les graines sont dans un cornet sur l'étagère. Daniel considère encore un instant l'oiseau, puis il sort.)*

II

Midi. Même décor. Le living-room est assombri par la pluie qui voile les toits en face de la fenêtre et dont on entend la rumeur. Le vent fait bouger la fenêtre ouverte et il a dispersé des papiers sur le plancher. La cage de l'oiseau est renversée entre la fenêtre et la table. Au moment où la porte s'ouvre, le courant d'air fait s'envoler les papiers et gonfle le rideau.

Entre en courant DANIEL, qui se précipite vers la fenêtre; la porte se referme violemment derrière lui. Alors qu'il s'efforce de relever la cage et de la ramener dans la chambre, entre LUCIEN.

DANIEL. — Aidez-moi. Je crois bien qu'elle est crevée. Tirez par là.

LUCIEN. — Elle n'est pas crevée; elle se cramponne. Ça lui fera peut-être du bien. *(Ils replacent la cage contre le mur.)*

DANIEL. — Les barreaux dégoulinent. Il faut mettre quelque chose en dessous, des journaux.

LUCIEN. — Je m'en occupe. Fermez la fenêtre, il pleut sur la table.

DANIEL, *tandis que Lucien étale de vieux journaux sous la cage.* — C'est de ma faute. J'aurais dû me méfier, il faisait trop beau quand je suis sorti. Si Georgina voyait cela! Et si l'oiseau crève, j'ai sa mort sur la conscience.

(Lucien s'est relevé. Tous deux regardent la perruche.)

LUCIEN. — Au moins si elle bougeait, pour se réchauffer. *(Il frappe du doigt les barreaux.)* Allez, Janette, allez, il ne pleut plus ! La voilà qui ouvre le bec. Elle n'est pas pire qu'avant. *(Il se tourne vers Daniel.)* Dites, ça y est, aujourd'hui, j'ai trouvé. Sur le voilier finlandais, pour l'Australie.

(Entre Peter. Il porte, outre sa sacoche, un paquet ficelé dans du carton.)

PETER. — Terrible, cette averse. J'avais peur de ne trouver personne. Georgina n'est pas là ?

DANIEL. — C'est-à-dire qu'elle a téléphoné, ce matin, qu'elle ne rentrerait pas pour midi. Elle se sentait inspirée, elle voulait chercher un coin un peu plus loin.

PETER. — Un coin abrité, j'espère. Elle n'a pas dit de quel côté ?

LUCIEN. — Heathmore, c'est là qu'elle voulait aller...

PETER. — Hein ? Mais c'est au diable ! Elle vous a dit : Heathmore ?

DANIEL. — Pas précisément...

LUCIEN. — Elle m'avait dit qu'elle chercherait un paysage par là, un jour qu'il ferait beau...

PETER, *en riant.* — Aucun doute, alors, c'était pour aujourd'hui.

LUCIEN, *prenant le paquet que Peter a posé sur la table.* — C'est le bol que vous rapportez ! Je peux ouvrir le paquet ?

PETER. — Ouvrez, admirez, mais j'aime autant ne pas être présent. Je vais me réchauffer un peu dans la cuisine.

DANIEL. — Si je vous aidais...

PETER. — Ah ! vous ne voulez pas voir le chef-d'œuvre !... *(Il sort.)*

DANIEL, *baissant la voix, à Lucien.* — Vous êtes certain que Georgina est partie aussi loin ?

LUCIEN, *distraitement. Il achève de défaire le paquet.* — C'est l'idée qu'elle avait avant-hier, elle m'a dit

ça dans le métro... *(Il élève la coupe dans ses deux mains.)* Oh ! qu'elle est belle ! La forme, la couleur ! Et la ligne verte, le souvenir d'Irlande, il se demandait ce que ça donnerait : c'est merveilleux... *(Il court à la porte, qu'il entr'ouvre.)* Peter ! la coupe, quelle réussite ! Qu'est-ce qu'ils ont dit, à l'École ?

(Rentre Peter, un tablier de cuisine ficelé autour des hanches. Il reste sur le seuil de la pièce.)

PETER. — Qu'est-ce qu'ils ont dit ?... Pas grand-chose... On ne peut guère juger sur une seule pièce. En tout cas, cet objet-là ne se vendrait pas, il ne peut servir à rien.

DANIEL. — Mais c'est un objet d'art, l'utilité importe peu...

PETER. — Croyez-vous ? Moi, ce que je voulais... L'omelette ! *(Il disparaît vers la cuisine.)*

DANIEL, *prenant la coupe dans sa main.* — Comme elle est légère... J'ai vu une coupe un peu dans ce genre, chez des Américains. Elle contenait des pétales de roses desséchés.

LUCIEN. — Peter voulait faire un bol pour le potage, C'est bien trop beau... *(Reprenant la coupe.)* Sur la cheminée, pour voir l'effet.

(Il place la coupe sur la cheminée. Rentre Peter, apportant les couverts et le dîner sur un grand plateau. Durant les répliques qui suivent, Peter, Daniel et Lucien disposent les couverts sur la table.)

PETER. — Même sur la cheminée comme objet d'art, mon pauvre Lucien, on pense d'abord que ça ne sert à rien. Elle est trop basse pour une coupe, trop haute pour une écuelle. Une baignoire pour la perruche, voilà le seul emploi que je lui vois.

LUCIEN. — Après la douche que Janette a reçue, elle n'a guère besoin d'une baignoire...

PETER, *regardant la cage, les journaux sur le plancher, un peu rêveusement.* — En effet, elle est dans un triste

état. Cette fois, elle va y passer. On a fait ce qu'on pouvait pour elle, ce n'est pas de notre faute si le temps change si vite.

LUCIEN. — Daniel se faisait de la bile, vous savez. Il disait qu'il aurait sa mort sur la conscience.

PETER, *pirouettant vers la table, avec une soudaine vivacité.* — Allons donc, une perruche de huit ans, aveugle, idiote, si la pluie ne la fait pas mourir, c'est le soleil, ou n'importe quoi. Elle ne tenait plus à rien.

DANIEL. — Il y a peut-être encore de l'espoir...

LUCIEN, *se levant brusquement.* — Commencez sans moi, je reviens dans une minute.

(Il sort en courant.)

PETER. — Votre manteau !

(Peter et Daniel prennent place à la table, mais ne mangent pas.)

PETER. — Par cette pluie... Et elle ne diminue pas. J'ai peur qu'il en tombe dans votre chambre, là-haut, à travers le toit ; ce ne serait pas la première fois.

DANIEL. — La gouttière ne déborde pas encore, on l'entendrait.

(Ils restent silencieux un moment, écoutant les bruits de la pluie.)

PETER. — De toute façon, Georgina a eu raison de s'abriter où elle était. Est-ce qu'elle a seulement pris un manteau, ce matin ?

DANIEL. — Son imperméable n'est plus dans le couloir.

PETER. — Maintenant, il fait peut-être beau à l'endroit où elle est. Il pleut trop fort ici pour que ce soit pareil à vingt milles.

DANIEL. — Heathmore est si loin que ça ?

PETER. — Au moins vingt-cinq milles. Je ne crois pas qu'elle soit allée là-bas ; elle n'avait sûrement pas de quoi payer le billet.

DANIEL. — Est-ce qu'elle n'a pas vendu une toile dernièrement ?

PETER. — Ah! je ne pensais pas à cela... En effet, c'est possible.

(Rentre Lucien. Il a une bouteille de vin sous le bras.)

LUCIEN. — J'ai filé le long des murs. Des nappes de pluie, qui dégringolent ! Mais ce n'est pas tout. *(A Peter.)* Daniel vous a dit ?

DANIEL. — Ah! oui, le voilier !... *(A Peter.)* Il a trouvé un bateau, pour l'Australie.

(Lucien s'est assis et débouche la bouteille à l'aide d'un couteau de poche, tout en parlant.)

LUCIEN. — C'est le mauvais temps qui m'a porté chance. Sur le bateau, je suis tombé sur un second-maître qui allait descendre à terre ; il attendait qu'il pleuve moins fort. Il m'a demandé ce que je venais faire à bord du *Viking*. On a parlé ; il savait bien le français, j'ai eu facile de m'expliquer. Il manquait juste un deck-boy qui a été hospitalisé quand le bateau est arrivé. Le second-maître m'a conduit au bureau du bateau. Demain j'y retourne, mes papiers seront déjà prêts.

PETER, *se levant.* — On ne va pas boire le vin dans des tasses à thé. Une seconde.

(Il sort.)

DANIEL. — C'est incroyable, ce que vous racontez là ; ce sont des histoires qui n'arrivent plus depuis cent ans !

(Rentre Peter avec trois verres. Ils mangent et boivent.)

LUCIEN. — Daniel n'y croit pas.

PETER, *il rit et, à partir de ce moment, s'anime peu à peu.* — Naturellement ! Moi non plus, je ne croyais guère que vous trouveriez de l'embauche. Daniel, quand le *Viking* quittera les docks, allez le voir partir, ne ratez pas cela.

DANIEL. — Mais, dites-moi, l'Australie, c'est encore loin du Japon.

LUCIEN. — Une fois que j'y serai, je verrai bien comment faire. Si j'ai la recommandation pour Suzuki, je suis certain d'arriver au Japon. Peter, vous deman-

derez à votre professeur de faire la lettre, n'est-ce pas, vous lui demanderez bientôt ? Le *Viking* part dans une semaine.

PETER. — Vous aurez votre lettre ce soir. Il y a une chose aussi qu'il vous faut : le livre de Suzuki que vous aviez vu dans une vitrine de Charing Cross. Je l'ai repéré ; moi aussi, j'irai vous le chercher.

LUCIEN. — Mais il coûte plus de deux livres...

PETER. — Vous m'en enverrez un beaucoup plus beau quand vous serez à Kobé.

DANIEL. — Peter, si vous permettez, je me cotise avec vous pour lui offrir le bouquin en question. Tenez, tout de suite, puisque le départ est si proche. *(Il donne à Peter un billet d'une livre.)*

PETER, *à Lucien, qui paraît déconcerté.* — Ah ! il y croit, maintenant, au grand départ ! Il y croit ! Il voudrait partir, lui aussi !

DANIEL. — Ce n'est pas tellement que j'aie envie de partir. D'abord je trouve que c'est fait, puisque je suis ici. Pour le moment, ça me suffit. Mais ça me fait plaisir de voir que ces choses-là peuvent encore arriver... Deck-boy, qu'est-ce que c'est au juste ?

LUCIEN. — Vous pensez, je ne leur ai pas demandé, sur le bateau ; j'ai fait comme si je savais...

PETER, *il rit.* — Vous voyez ce que vous faites au *Carlton* ? Eh bien ! deck-boy, vous aurez trois fois plus de travail. Un jour dans la cambuse, un autre sur le pont, et balayer, et astiquer les cuivres, et porter le repas aux officiers.

LUCIEN. — Sur le *Viking*, quelle propreté ! C'est tout blanc ou bleu clair, et les cuivres, je suis bien sûr que tout l'équipage s'y met, pour qu'ils brillent comme ça...

PETER, *il se lève, tout en parlant, va et vient, regarde l'oiseau, se rassied.* — Je suis resté deck-boy plus de six mois. Ce bateau-là était sale, je n'en ai jamais vu d'aussi crasseux. Il marchait encore au charbon, pas

au mazout. Et il était lent ! Sur un long trajet, le *Viking* est certainement plus rapide. Vous leur avez demandé combien de temps dure le voyage ? *(Le téléphone sonne. Peter prend l'écouteur.)* Oui... *(Un silence.)* Pas mal... *(Silence.)* Comme tu voudras. *(Peter raccroche brusquement l'écouteur.)*

LUCIEN. — Le second-maître m'a parlé de trois mois.

(Court silence. Peter continue à aller et venir.)

DANIEL. — Je ne me rends pas compte si c'est rapide ou non...

PETER, *se rasseyant.* — Combien ? Trois mois ? Ce n'est pas mal ; il a les alisés pour passer l'océan Indien. Mais ce n'est pas une promenade d'agrément. Comme deck-boy, on vous fera aussi travailler à la voilure ; la toile est tellement rugueuse qu'elle écorche les mains.

LUCIEN. — J'ai vu ; pour rouler les toiles, ils mettent des gants.

DANIEL. — C'est sans doute une des rares besognes que vous n'ayez pas faites, Peter. Je suppose que vos cargos n'étaient jamais des voiliers ?

PETER. — Je suis souvent sorti avec les pêcheurs de Galway, avant de partir dans la marine marchande. Mais, entre les barques de Galway et un cinq-mâts comme le *Viking*, en effet, il n'y a pas de rapport. Une pareille étendue de toile, comment ça se manœuvre, je n'en sais rien... Maintenant, mes amis, je vais expédier cette vaisselle et, tout de suite après, je dois sortir. Il pleut moins fort.

(Il débarrasse la table, aidé par Lucien et Daniel, et emporte le plateau dans la cuisine.)

DANIEL, *à Lucien.* — Je vais aller voir votre bateau. Je cherchais un sujet pour un petit bavardage d'actualité. Pensez-vous qu'ils me laisseront le visiter ?

LUCIEN. — Si vous dites que c'est pour la Radio, peut-être. Autrement, non.

DANIEL. — C'est cela, il me faut un papier officiel.

Si je pars tout de suite, j'aurai le temps de voir le directeur. Donc je file, je prendrai un taxi. A ce soir, Lucien. *(Il sort. Dans le couloir.)* A ce soir, Peter ; je rapporterai le pain, ne vous en occupez pas.

(Rentre Peter.)

PETER. — Oh ! j'aurais dû lui dire de ne pas rapporter de pain, il en reste assez. Georgina ne rentre pas pour le dîner.

LUCIEN. — Il y en aura beaucoup trop ; moi non plus, je ne dînerai pas ici. Vous savez, l'aide-cuisinière au *Carlton*, celle qui a été gentille pour moi, elle m'a invité à dîner. Elle aurait du chagrin si je n'y allais pas ; elle en aura déjà de savoir que je vais quitter le *Carlton*. Cet après-midi, je vais toucher mon dernier mois et je n'y retourne plus. Je me prépare !

PETER, *élevant la bouteille, qui est restée sur la table avec les verres.* — Il en reste un peu. Achevons-le, tant pis pour Daniel.

LUCIEN. — Achevez-le, vous. Ça me fera plaisir.

(Peter emplit son verre et le vide d'un trait.)

PETER. — Pauvre aide-cuisinière, elle va pleurer ; même son œil crevé pleurera.

LUCIEN. — Il pleure toujours.

PETER. — C'est sûrement une femme de bon conseil ; peut-être une fée. Elle n'est pas Irlandaise ?

LUCIEN. — C'est bien possible, elle a un drôle d'accent.

PETER. — J'ai connu une vieille comme celle-là, aux îles Aran. J'étais encore plus jeune que vous, elle me disait des choses vraies. Elle a pleuré aussi quand je suis parti. Mais ce n'était pas une fée ; c'était ma grand-mère. Elle n'était pas borgne non plus.

LUCIEN. — J'ai vu sa photo dans votre album, là. *(Il indique l'étagère.)*

PETER, *un peu ivre, se retourne et prend l'album sans se lever de sa chaise ; il ouvre l'album au hasard.* — Je tombe juste sur les photos de mon mariage ; il y a longtemps que je ne les ai pas regardées.

Lucien, *se penchant sur l'album.* — Comme Georgina est belle ! Et vous, en uniforme : c'était un beau mariage... Tout de même, on voit bien que vous sortiez de l'hôpital : vous étiez d'une maigreur !

(Peter referme l'album à la volée, le jette sur l'étagère et se lève. Lucien reprend l'album et le rouvre.)

Peter. — Il est temps que je parte... *(Il enfile son manteau.)* Si vous rentrez tard ce soir, ne mettez pas le verrou de sûreté à la porte d'en bas. Georgina n'a pas emporté la clé du verrou. Mais je ne crois pas qu'elle rentrera cette nuit ; elle a de l'argent, elle a vendu une toile...

Lucien, *levant la tête.* — Ah ! elle vous l'a dit ?

Peter, *il rit.* — Non... J'ai deviné. Au revoir.

Lucien. — Je ne rentrerai pas plus tard que dix heures.

(Peter sort. Lucien continue à feuilleter l'album de photos, puis le remet sur l'étagère. Il regarde un instant la perruche immobile au fond de la cage, ensuite prend son manteau et sort.)

III

Le soir du même jour. Il fait tout à fait nuit ; les rideaux sont négligemment fermés. La chambre est éclairée par une lampe portative placée sur la table. La cage de l'oiseau est recouverte d'une toile comme au début. Traces de désordre : livres épars, manteau jeté sur une chaise, une paire de souliers près de la porte... Daniel et Peter ont fini de dîner. Daniel est seul au lever du rideau ; il allume une cigarette. Entre Peter apportant une théière et deux tasses.

Peter. — Il est dix heures moins vingt. Lucien ne va pas tarder, à moins que sa vieille n'ait eu des tas de choses à lui dire.

Daniel. — On se demande quoi.

PETER. — Une vieille Irlandaise a toujours quelque chose à raconter.

DANIEL. — Il faut croire que c'est intéressant, pour que Lucien ne se dépêche pas de venir voir si vous avez la lettre pour Suzuki. Quand je l'ai revu en sortant du *Viking*, cet après-midi, il ne m'a parlé que de cette lettre.

PETER. — Je crois qu'il sera content, regardez. *(Il tire la lettre de sa poche et la tend à Daniel.)*

DANIEL, *lisant la lettre avec attention.* — C'est une recommandation chaleureuse... Tiens ! « ... le souvenir de ma lointaine visite » ?

PETER, *presque joyeusement.* — Oui, c'est le plus beau : ce professeur Rainer connaît Suzuki ! Rainer est un Autrichien naturalisé Anglais qui a beaucoup voyagé. Cela je le savais, mais j'ignorais qu'il avait passé des années au Japon.

DANIEL, *rendant la lettre à Peter.* — C'est merveilleux ; je vais finir par croire que tous les artistes en céramique ont la bougeotte. Dans ces conditions, je comprends que Rainer ait trouvé tout naturel qu'un de vos amis s'embarque pour le Japon par amour des beaux vases...

PETER. — Eh bien ! non... Je crois qu'il aurait beaucoup hésité à recommander quelqu'un qu'il n'a jamais vu. J'ai usé de ruse. Comme il me connaît bien, j'ai sollicité une recommandation pour moi aussi, et, en liant les deux demandes *(il déplie une seconde lettre)*, je suis arrivé à mes fins.

DANIEL, *qui portait la tasse de thé à ses lèvres, la repose sans boire.* — Quoi ? Vous partez sur le *Viking* vous aussi ?

PETER. — Sûrement non ! *(Il rit.)* Jamais je n'ai menti comme durant la demi-heure que j'ai passée avec le professeur Rainer. C'était facile : je ne disais que des choses vraies. J'ai raconté que Lucien profitait

de l'occasion offerte par le *Viking* parce qu'il est pauvre et parce qu'étant jeune et solide la fatigue ne lui fait rien. J'ai dit que c'était ce que j'aurais fait si j'avais eu son âge, que d'ailleurs j'ai mené cette vie-là, moi aussi, et puis qu'il y a eu la guerre, et la campagne de Birmanie, et mes huit mois d'hôpital à Ceylan, enfin quoi, je lui ai presque raconté ma vie. Conclusion : je prendrai le chemin des gens qui se ménagent, un bon paquebot qui ne danse pas. Pourquoi pas l'avion, pendant que j'y étais ? Figurez-vous que le professeur Rainer était ému. Il m'a souhaité bon voyage en me serrant les deux mains : un Anglais n'aurait pas fait cela.

DANIEL. — Mais vous risquez de le revoir bientôt...

PETER. — Je ne crois pas que je le reverrai...

(On entend des pas rapides. Entre Lucien. Il paraît maussade et fatigué, et se débarrasse de son manteau sans mot dire.)

DANIEL. — La soirée s'est bien passée ?

LUCIEN. — Comme ça. Pas trop.

PETER. — J'ai votre lettre. Tenez. *(Il lui donne la lettre.)*

LUCIEN, *il lit la lettre et reste un instant silencieux.* — Comme vous êtes gentil, Peter, d'avoir fait cela pour moi. Personne n'est aussi gentil que vous.

PETER. — C'est peu de chose, et ça me fait plaisir autant qu'à vous.

LUCIEN. — Ils sont rares, ceux qui comprennent la vie comme vous.

DANIEL. — Qu'est-ce qu'il y a, Lucien ? On dirait que la vieille cuisinière vous a grondé ?

LUCIEN. — Elle ? oh ! non, elle m'a bien reçu. C'est triste, chez elle, mais ce n'est pas de sa faute. *(Il a glissé la lettre dans sa poche et regarde Peter lui verser une tasse de thé.)* J'aime autant vous dire, à tous les deux. J'ai reçu une lettre de Georgina à l'hôtel Carlton ; c'est la vieille qui me l'a donnée. Georgina veut que

je m'en aille tout de suite d'ici. Elle m'a écrit la lettre hier. Je savais bien qu'elle m'en voulait.

PETER. — Vous avez cette lettre ?

LUCIEN. — Je l'ai déchirée. Elle me disait que cela l'exaspérait de me voir perdre mon temps à chercher un bateau et à vouloir faire de la céramique. Vous lui direz que je l'ai trouvé, mon bateau, et que ce sera pareil pour la céramique. Bien sûr, que je vais m'en aller !

PETER. — Pas ce soir, il est trop tard.

LUCIEN. — Non, mais demain matin. Je ferai ma valise tout à l'heure, et je m'en irai par le premier métro.

DANIEL. — Et où irez-vous ?

LUCIEN. — Sur le *Viking*. J'ai mes papiers; ils me laisseront bien m'installer dans un coin, jusqu'au départ. Comme cela, je connaîtrai déjà un peu le bateau.

PETER. — Georgina disait-elle quand elle rentrerait ?

LUCIEN. — Mercredi ; c'est demain.

PETER. — Quand même elle rentrerait cette nuit, Lucien, rassurez-vous. C'est moi qui vous ai proposé de venir loger ici et, si cela ne plaît pas à Georgina, elle devrait me le dire à moi.

LUCIEN. — Elle n'oserait jamais.

PETER. — Je lui fais peur, croyez-vous ?

(Sonnerie du téléphone. Peter prend l'écouteur.)

PETER, *à Lucien.* — C'est pour vous. *(Il lui passe l'appareil.)*

LUCIEN. — Je l'ai seulement eue ce soir... Si je vous en veux ?... Oui, je vous en veux... Je vous remercie, mais je pars, j'ai trouvé mon bateau... Pourquoi ? Je n'ai rien à vous dire. *(Il raccroche.)* Maintenant elle me fait des excuses pour sa lettre... Ah ! je ne sais plus, moi. Si seulement j'étais déjà parti !

PETER. — Elle ne dit plus quand elle rentrera ?

LUCIEN. — Je n'ai pas compris la moitié de ce qu'elle disait...

PETER. — Vous êtes fatigué, voilà tout. Quelle histoire idiote !

DANIEL. — Dites vos prières du soir, ça vous remettra.

LUCIEN, *soudain furieux, à Daniel.* — Vous n'êtes pas content que je dise mes prières, le soir ? Ça vous exaspère, vous aussi ?

DANIEL. — Je n'ai jamais dit cela.

LUCIEN. — Alors, qu'est-ce que vous me voulez, avec ma prière ?

PETER. — Lucien, calmez-vous. On ne vous veut pas de mal, personne ici. Moi aussi, je dis mes prières, quand j'ai le temps...

LUCIEN. — Je vais me coucher, je ne ferai pas mes bagages ce soir. Bonsoir, Daniel. Bonsoir, Peter, encore merci.

(Il sort, on l'entend monter à l'étage supérieur. Peter et Daniel restent un instant silencieux.)

DANIEL. — Je n'avais pas l'intention de me moquer de Lucien. Sa foi lui donne beaucoup de force ; à défaut de montagnes, on dirait qu'elle remue les navires...

PETER. — Peut-être... *(Il va vers la fenêtre, écarte le rideau et regarde un instant dans la nuit.)* Il ne pleut pas, le ciel serait même clair. Je vais aller à pied à mon imprimerie. Une petite promenade nocturne ne vous dit rien ?

DANIEL. — Cela ne me plairait que trop, mais votre idée d'un reportage sur le *Viking* a paru tellement bonne à mon directeur qu'il veut que je l'écrive pour demain, et je crois que je vais m'y mettre à l'instant ; j'ai pris pas mal de notes, cet après-midi, en circulant sur le bateau...

PETER. — Ah! très bien!... Si j'avais su, j'aurais fait du café, au lieu de ce thé ; mais vous vous en ferez vous-même, la bouilloire est encore chaude... Je vais vous laisser travailler. *(Il enfile son manteau, mais lentement, comme réfléchissant à quelque chose.)* Si je vous proposais

de faire un bout de chemin avec moi, c'est aussi que je voulais vous parler de quelque chose; en marchant, on est plus à l'aise... Ce n'est pas tellement difficile à dire, mais enfin... Voici, vous me répondrez demain si ça vous chante... *(Brusquement.)* J'ai l'intention de quitter Londres, pour longtemps. Comme je ne gagnerai rien pendant un certain temps, je me suis dit que peut-être vous accepteriez de m'envoyer là où je serai l'argent que vous donnez pour votre chambre...

DANIEL. — Mais bien sûr, naturellement ! Le seul ennui serait si le change faisait des histoires...

PETER. — Non, avec l'Irlande aucune difficulté. Mais il y a autre chose, une autre question... Je préfère vous en parler demain matin, je saurai peut-être mieux à quoi m'en tenir... J'ai vraiment besoin de marcher un peu... Bon travail, Daniel. *(Il sort.)*

(Resté seul, Daniel met de l'ordre sur la table, puis dispose un buvard, des feuilles blanches, et s'assied. Dans le silence qui suit, on entend se fermer la porte donnant sur la rue et des pas s'éloigner sur le trottoir. Daniel se met à écrire.)

IV

Le lendemain, au milieu de la matinée.

La fenêtre est ouverte sur le ciel d'un gris mat. La toile est enlevée de la cage, où l'oiseau n'est plus visible sur son perchoir. Même désordre que la veille, aggravé de quelques détails : une tasse posée sur la rangée de livres, des papiers sur la cheminée, etc. Un havresac lourdement rempli est posé par terre.

PETER est assis à califourchon sur une chaise, les mains croisées sur le dossier, le menton sur les mains. Il est visible que c'est par fatigue et non par désinvolture qu'il a pris cette attitude. Il a les cheveux en désordre ; ses souliers sont salis. La tenue de DANIEL, assis en face de lui, un coude

sur la table, paraît d'autant plus soignée ; sa serviette de travail est posée sur la table.

DANIEL. — Il veut être sur le bateau avant midi. Je lui ai proposé de l'aider à empaqueter ses affaires, mais c'est tout juste s'il ne m'a pas rudoyé. Il n'avait pas dû dormir beaucoup. Tout d'un coup, il s'est mis à pleurer.

PETER, *levant la tête.* — Non ! Et alors ?

DANIEL. — Alors, il m'a dit ce qui le tourmentait. C'est bien simple, et pas si terrible, il me semble. Une idée qu'il a... Il lui est venu à l'esprit, durant la nuit, que Georgina s'intéressait à lui... passionnément. N'ayant jamais pensé à cela, il en est complètement dérouté...

PETER. — Mais c'est fini, maintenant... Qu'est-ce qu'il a à craindre ? D'ailleurs ça n'a jamais été ce qu'il croit.

DANIEL. — Il a certainement tort de prendre tout cela au tragique.

PETER. — Oh ! c'est sérieux tout de même, mais il vaudrait mieux ne pas perdre la tête. S'en aller, oui, c'est ce qu'on doit faire dans une situation pareille, mais s'affoler, non...

DANIEL. — Ce n'est pas exactement de l'affolement. Il est plutôt fâché, on dirait.

PETER. — Tiens ! Contre qui ?

DANIEL. — Pas contre vous, en tout cas ; il se ferait tuer pour vous. Un peu contre moi : vous avez vu, hier soir... Et puis contre Georgina.

PETER, *lentement, comme vaincu de fatigue.* — Comme il complique tout, sans le vouloir... Et vraiment je n'y peux rien, c'est cela le plus triste... Voyons, j'avais quelque chose de précis à vous dire, au sujet d'hier soir. J'ai continué à y penser en sortant de l'imprimerie, si bien que je me suis encore promené jusqu'au matin.

Une belle nuit... Maintenant je suis bien décidé, je vais quitter Londres. Vous vous rappelez mon voyage à Galway, il y a six mois, pour le baptême de mon neveu : je vais faire pareil, excepté qu'il n'y a pas de baptême et que je resterai plus longtemps...

DANIEL. — J'y ai repensé un peu, de mon côté... L'envoi de l'argent en Irlande ne fait aucune difficulté. Seulement, j'avais l'habitude de remettre l'argent à Georgina...

PETER. — C'est de cela que je voulais vous parler. Georgina ne vous demandera rien. Je vais lui laisser une lettre, à la galerie où sont ses toiles : elle passera là d'abord, en rentrant à Londres. Je me suis renseigné ce matin ; ils ont encore vendu une toile, quinze livres... Georgina ne reviendra ici que pour prendre des choses à elle.

DANIEL. — Mais... si vous partez, si Georgina s'absente aussi, c'est tout l'appartement que vous me laissez, puisque Lucien s'en va. J'avoue que cela m'inquiète un peu.

PETER. — L'appartement n'est pas tellement grand. Vous pourriez d'ailleurs sous-louer, ou inviter quelqu'un, comme vous voulez ; je vous laisserai toutes les clés...

DANIEL. — En tout cas, je veux pouvoir vous tenir au courant de tout ce qui se passerait.

PETER. — Qu'est-ce qui pourrait se passer ? Rien. La perruche est morte, voilà le seul événement qui risquait de se produire. Il ne reste qu'à la jeter à la poubelle. Si elle était vivante, je crois que je l'aurais ramenée en Irlande. Je n'emporterai que ma coupe ; elle est ratée.

DANIEL. — Elle est très belle !

PETER. — Non. Elle n'est pas comme je voulais, mais elle me sera peut-être utile, si je veux travailler là-bas.

DANIEL. — Vous pensez faire de la céramique, à Galway ?

PETER. — Oh ! vaguement... Je crois que je vais d'abord faire un peu de pêche en mer. Mais vous ne connaissez pas la côte, les îles d'Aran, cela ne vous dit rien. Et puis je veux me reposer ; vous me disiez hier que j'avais tort de me croire vieux, c'est peut-être vrai, mais je suis fatigué, je n'en peux plus... Même à la fin de la Birmanie, j'étais moins bas.

DANIEL. — Franchement, Peter, Georgina ne vous aide pas assez.

PETER. — Je ne voudrais pas, ce serait encore pire. J'ai travaillé un moment à New-York, presque un an ; j'avais une amie qui était très, très gentille envers moi ; je me laissais vivre, j'ai failli me marier. Ce qui m'a dégoûté, figurez-vous, c'est de trouver tout le temps mes repas préparés ; à la fin je ne pouvais plus y toucher. Seulement, j'étais jeune, je pouvais repartir. Tant pis, je repars quand même... Mais j'ai oublié de vous demander : vous êtes content de votre travail d'hier soir, à propos du *Viking* ?

DANIEL. — Je vais lire cela au micro, aujourd'hui. J'aimerais bien savoir ce que vous en penserez : vous pourrez peut-être l'écouter, à sept heures ?

PETER. — Je prends le train à deux heures, pour être à Liverpool à six. Entre le train et le bateau, j'aurai juste le temps de l'écouter, chez des Irlandais que je connais...

DANIEL. — Oh ! vous ne perdriez pas grand-chose en le manquant... Mais, sérieusement, vous partez, à deux heures ?

PETER. — J'ai pris le billet ce matin. Mon adresse en Irlande est marquée là, sur le carnet du téléphone.

DANIEL. — Mais c'est terrible... si j'avais su. *(Il se lève, et reste un instant hésitant.)* Il faut que je m'en aille maintenant, et je ne pourrai revenir dans le quartier que ce soir... *(Il prend sa sacoche.)*

PETER, *au cours des dernières répliques, s'est levé et adossé à la table, puis s'est assis dessus, les jambes pendantes. Il reste immobile, sauf le geste de tendre sa main, brusquement.* — Alors, au revoir.

DANIEL, *lui serrant la main, qu'il ne lâche pas tout de suite.* — Au revoir, et... à quand ?...

(Peter hausse les épaules, sa main retombe, et il reste immobile tandis que Daniel sort d'un pas hésitant, se retournant à demi avant de franchir la porte. Peter regarde la porte qui se referme et reste un instant dans la même attitude. Il lève ensuite la tête comme pour écouter quelque bruit venant de l'étage supérieur. Puis, d'une voix presque autoritaire :)

PETER. — Lucien !

LUCIEN, *on entend ses pas dans la chambre.* — Je descends !

(Entre Lucien.)

PETER. — Vous attendiez peut-être que je sois parti pour prendre votre havresac... Mais vous ne me dérangez pas, je vous assure.

LUCIEN. — Pourquoi dites-vous cela ?... J'étais en train d'écrire à ma mère ; j'ai fini. Et puis je regardais le livre de Suzuki... Et je voulais vous écrire, aussi.

PETER. — Vous en faites à la fois, des choses ! Mais quelle drôle d'idée de m'écrire; vous croyez que c'est nécessaire ?

LUCIEN. — Oui... Je ne peux pas vous expliquer autrement... C'est quelque chose qui me fait de la peine, tellement que je ne sais plus quoi faire... Georgina me disait du mal de vous, dans sa lettre... *(Il se met à aller et venir, et crie tout à coup.)* C'est dégoûtant, dégoûtant ! C'est une femme méchante ! Et moi je vais partir, et elle vous en voudra à cause de moi !

PETER, *d'une voix très calme.* — Ne criez pas si fort, il n'y a vraiment pas de quoi. Ce que Georgina peut dire de moi, il y a longtemps que je le sais ; je n'y fais plus

attention... D'ailleurs je m'en vais ; je m'embarque moi aussi, et avant vous, ce soir...

LUCIEN, *sa colère tombée, d'une voix morne.* — Ah ! oui... Vous repartez en Irlande, naturellement.

PETER. — Pourquoi naturellement ?

LUCIEN. — Pour rien... Parce que c'est ce que Georgina veut...

(Un silence. Peter s'est levé, prend un livre sur l'étagère, le remet sans le regarder, sifflote bizarrement. Puis, doucement, mais avec effort.)

PETER. — Ne parlons plus de Georgina. Je m'en vais parce que ça me plaît, pour me distraire...

LUCIEN. — Ainsi, vous abandonnez la céramique ? Vous quittez l'Institut avant de tout savoir ?

PETER, *très sérieux.* — J'en sais suffisamment pour pouvoir tenter ma chance à Galway.

LUCIEN, *subitement intéressé.* — C'est vrai, il doit y avoir quelque chose à faire par là-bas. Un genre à créer : Céramiques de Galway... C'est votre idée ?

PETER. — Il y a déjà un petit atelier, avec trois ouvriers. Je travaillerai d'abord avec eux. Je les connais, c'est même eux qui m'ont donné l'idée de faire de la céramique.

LUCIEN. — Et moi, l'idée me vient de vous. Vous vous rappelez, le soir que nous étions dans un pub de Chiswick, quand vous m'avez montré toutes les cruches accrochées au plafond ? Il y en avait qui étaient moches, il y en avait qui étaient belles, les anciennes. Georgina... *(Il s'arrête net.)*

PETER, *il rit.* — Georgina avait envie d'en casser une demi-douzaine. Si je me rappelle ! Nous avions un peu bu.

LUCIEN. — Vous m'avez dit : « Allons monter tous les trois un atelier dans le pays de Galles... »

PETER. — Mais oui... J'ai dit le pays de Galles au lieu de l'Irlande, à cause de Georgina...

(Un silence. Lucien éprouve les bretelles de son havresac en le soulevant un peu.)

PETER. — Au fond, la céramique ne m'intéresse pas tellement. Ce qu'il me faut pour le moment, c'est retourner en Irlande.

LUCIEN, *laissant retomber le sac.* — Elle ne vous intéresse pas ! Après tout le mal que vous vous êtes donné pour l'apprendre, vous dites qu'elle ne vous intéresse pas ! Ce n'est pas possible !

PETER. — Vous voyez bien : je quitte l'Institut.

LUCIEN. — Et l'atelier de Galway ?

PETER. — Oh ! j'ai dit cela, l'idée m'était venue... on ne sait jamais.

LUCIEN. — Vraiment, je ne vous comprends pas. *(Il reste immobile un moment, l'air un peu perdu, puis fait machinalement quelques pas vers la fenêtre, tournant le dos à Peter.)*

PETER. — Il ne faut pas que cela vous trouble ; c'est sans importance, vous savez.

LUCIEN, *sans se retourner.* — C'est toujours sans importance, avec vous.

PETER. — Oui, je crois que je dis des bêtises. Je suis fatigué. Cela ira mieux dans quelques jours... *(Brusquement.)* Ah ! j'oublie l'essentiel ! *(Il ouvre un tiroir de la table, Lucien s'est retourné.)* J'ai retrouvé quelque chose qui serait pratique pour vous, sur le *Viking*, et après, en Australie. Tout le temps que j'ai navigué, ça m'a été utile... *(Il sort du fond du tiroir une ceinture de cuir, large et souple, munie de petites poches porte-monnaie, puis un couteau dans une gaine.)* La ceinture, je l'ai eue pour presque rien à Hambourg, le couteau, je ne me rappelle pas, c'est plus ancien...

LUCIEN. — Mais vous y tenez, ce sont des souvenirs !

PETER. — Justement, je n'aimerais pas qu'ils restent ici. Déjà je les cachais, et ces choses-là ne sont pas faites pour rester au fond d'une armoire.

LUCIEN. — Bon... *(Il prend la ceinture et le couteau.)* Je ne sais pas comment vous remercier maintenant, mais vous verrez, plus tard.

(Il va vers la fenêtre, même jeu que précédemment.)

PETER. — Plus tard, je veux bien...

(Lucien, qui s'était penché à la fenêtre, se rejette brusquement en arrière et se retourne.)

LUCIEN. — Je viens de voir Georgina, au bout de la rue. Elle vient par ici.

PETER, *se levant d'un bond.* — Vite. J'ai le temps de passer par la ruelle. Dites-lui que j'ai laissé une lettre pour elle à la Galerie. Qu'elle voie Daniel. Qu'elle s'entende avec lui. *(Il enfile rapidement son manteau et fourre divers papiers dans ses poches intérieures.)*

LUCIEN. — Je ne dis rien d'autre ?

PETER. — Que je suis parti, que vous ne savez pas où.

(Il a pris la coupe sur la cheminée, essaie de la fourrer dans une poche de manteau, n'y parvient pas, la met sous son bras. Lucien bondit dans le vestibule et revient avec la valise de Peter, qu'il a ouverte aussitôt.)

LUCIEN. — Mettez-la dedans.

PETER. — Merci. Vite. *(Il ferme la valise.)* Mon adresse est sur le bloc du téléphone. Arrachez la feuille, gardez-la, mais donnez l'adresse à Daniel. *(Sa valise à la main.)* L'oiseau... Je vais le jeter à la Tamise. *(Il plonge un bras dans la cage et ramène la perruche morte qu'il fourre dans sa poche.)* Au revoir. Si le *Viking* passe à Galway...

(Peter sort en courant. On l'entend descendre l'escalier quatre à quatre. Un silence. Lucien va vers la fenêtre, se penche, se retire aussitôt. Il reste immobile, debout au milieu de la pièce. On entend un pas monter l'escalier.)

HENRI THOMAS

UN BRONZE PARLE

A Germaine,
Pour René.

Pour répondre à ton seul désir, porté sur le trépied sonore,

Écoute, Grande Praticienne, dans sa voix d'aplomb pour toujours, l'homme de tes mains qui connut une opération à crier.

René de tes soins énergiques, tu ne l'as pas regonflé de paroles. Mangé de fourmis, drainé d'herbes, ce n'est pas une ordonnance qu'il reçut.

Ce n'est pas un diagnostic qu'il emporte, sa tumeur indolore en moins :

Il t'en remercie d'une voix changée.

FRANCIS PONGE

(Avril 1954.)

ENTRETIENS AVEC LE PROFESSEUR Y

La vérité, là, tout simplement, la librairie souffre d'une très grave crise de mévente. Allez pas croire un seul zéro de tous ces prétendus tirages à 100.000 ! 40.000 !... et même 400 exemplaires !... attrape-gogos ! Alas !... Alas !... seule la « presse du cœur »... et encore !... se défend pas trop mal... et un peu la « série noire »... et la « blême »... En vérité, on ne vend plus rien... c'est grave !... le Cinéma, la télévision, les articles de ménage, le scooter, l'auto à 2, 4, 6 chevaux, font un tort énorme au livre... tout « vente à tempérament », vous pensez ! et « les week-ends » !... et ces bonnes vacances bi ! tri-mensuelles !... et les Croisières Lololulu !... salut, petits budgets !... voyez dettes !... plus un fifrelin disponible !... alors n'est-ce pas, acheter un livre !... une roulotte ? encore !... mais un livre ?... l'objet empruntable entre tous !... un livre est lu, c'est entendu, par au moins vingt... vingt-cinq lecteurs... ah, si le pain ou le jambon, mettons, pouvaient aussi bien régaler, une seule tranche ! vingt... vingt-cinq consommateurs ! quelle aubaine !... le miracle de la multiplication des pains vous laisse rêveur, mais le miracle de la multiplication des livres, et par conséquent de la gratuité du travail d'écrivain est un fait bien acquis. Ce miracle a lieu, le plus tranquillement du monde, à la « foire d'empoigne », ou avec quelques façons, par les cabinets de lecture, etc... etc... Dans tous les cas l'auteur fait tintin. C'est le principal ! Il est supposé, lui, l'auteur,

jouir d'une solide fortune personnelle, ou d'une rente d'un très grand Parti, ou d'avoir découvert (plus fort que la fusion de l'atome) le secret de vivre sans bouffer. D'ailleurs toute personne de condition (privilégiée, gavée de dividendes) vous affirmera comme une vérité sur laquelle il n'y a pas à revenir, et sans y mettre aucune malice : *que seule la misère libère la génie... qu'il convient que l'artiste souffre !... et pas qu'un peu !... et tant et plus !... puisqu'il n'enfante que dans la douleur !... et que la Douleur est son Maître !...* (M. Socle)... au surplus, chacun sait que la prison ne fait aucun mal à l'artiste... au contraire !... que la véritable vie du véritable artiste n'est qu'un long ou court jeu de cache-cache avec la prison... et que l'échafaud, pour terrible qu'il apparaisse, le régale parfaitement... l'échafaud, pour ainsi dire, attend l'artiste ! tout artiste qui échappe à l'échafaud (ou au poteau, si vous voulez) peut être, la quarantaine passée, considéré comme un farceur... Puisqu'il s'est détaché de la foule, qu'il s'est fait remarquer, il est normal et naturel qu'il soit puni exemplairement... toutes les fenêtres sont louées, déjà, et à prix fort, pour assister à son supplice, le voir enfin grimacer, sincèrement ! Place de la Concorde, par exemple... la foule arrache déjà les arbres, en fait qu'un espace vide immense des Tuileries ! pour mieux lui regarder sa binette, quand on lui coupera le cou doucement, tout doucement, avec un tout petit canif... la fin du clown, celle qu'on attend, c'est pas tellement qu'il soit cocu, mièvre réjouissance ! c'est qu'on le ligote sur le chevalet ! ou sur la roue ! et qu'on le fasse là hurler quatre... cinq heures... c'est ce qui se prépare pour l'écrivain ! clown aussi !... pardi !... il n'arrive à échapper à ce qu'on lui mijote que par roublardise, larbinage, tartuffiages, ou par l'une des académies... la grosse ou la petite, ou une Sacristie... ou Parti... autant de refuges bien précaires !... pas d'illusions ! comme ils tournent mal, et souvent,

ces soi-disant « refuges » !... et ces « engagements »... hélas ! hélas !... même pour ceux qu'ont trois ou quatre « cartes » !... autant de pactes avec le Malin !...

Au total, si vous regardez bien, vous verrez nombre d'écrivains finir dans la dèche, tandis que vous trouverez rarement un éditeur sous les ponts... n'est-ce pas cocasse ?... je parlais de tout ceci à Gaston, l'autre jour, Gaston Gallimard... et Gaston en connaît un bout, vous pensez !... il trouvait, pour ce qui me concerne, que je devrais bien essayer de rompre le silence qui m'a fait tant de tort ! le rompre ! un bon coup ! sortir de mon effacement pour faire reconnaître mon génie...

— Gi !

J'y dis.

« Vous jouez pas le jeu » !... qu'il concluait... il me reprochait rien... mais quand même !... il est mécène, c'est entendu, Gaston... mais il est commerçant aussi, Gaston... je voulais pas lui faire de peine... je me suis mis à me rechercher, dare-dare, sans perdre une minute, quelques aptitudes à « jouer le jeu »... pensez, scientifique comme je suis, si j'ai prospecté les abords de ce « jouer le jeu » !... J'ai compris *illico presto*, et d'un avant tout ! que « jouer le jeu », c'était passer à la Radio... toutes affaires cessantes !... d'aller y bafouiller ! tant pis ! n'importe quoi !... mais d'y faire bien épeler son nom cent fois ! mille fois !... que vous soyez le « savon grosses bulles »... ou le « rasoir sans lame Gatouillat »... ou « l'écrivain génial Illisy » !... la même sauce ! le même procédé ! et sitôt sorti du micro vous vous faites filmer ! en détail ! filmer votre petite enfance, votre puberté, votre âge mûr, vos moindres avatars... et terminé le film, téléphone !... que tous les journalistes rappliquent !... vous leur expliquez alors pourquoi vous vous êtes fait filmer votre petite enfance, votre puberté, votre âge mûr... qu'ils impriment tout ça, gentiment, puis qu'ils vous rephotographient ! et encore !... et que

ça repasse dans cent journaux !... encore !... et encore !... moi, n'est-ce pas, pour ce qui me concerne je me voyais déjà embarqué dans un de ces affreux pataquès !... justifier ci ?... glorifier ça ?... d'ailleurs des amis, publicistes, m'ont tout de suite, carrément refroidi.

— Tu t'es pas vu, Ferdinand ? t'es devenu fou ? pourquoi pas télévisionner ? avec ta poire ? avec ta voix ? tu t'es jamais entendu ?... tu t'es pas regardé dans la glace ? ta dégaine ?

Je me regarde pas souvent dans la glace, c'est exact, et le peu que je me suis regardé, à travers les ans, je me suis toujours trouvé de plus en plus laid... c'était d'ailleurs l'avis de mon père... il me trouvait hideux... il me conseillait de porter la barbe...

— Mais c'est du soin, la barbe, mon fils ! et t'es cochon ! et tu pueras !...

Concluait mon père... quant à ma voix, je la connais... pour crier « au feu » ! elle porte !... mais je vais pas lui demander du charme... en somme : ni écoutable, ni regardable !... je l'ai pas avoué à Gaston... je me suis rabattu sur Paulhan... l'officieux Paulhan...

— Paulhan, si on s'interviouwait ?... plutôt si vous m'interviouwiez ! ça serait pas mal, un « interviouwe ? » ça arrangerait peut-être Gaston ? il veut que je « joue le jeu » !... c'est pas le « grand jeu » l'interviouwe ? non ? vous faites passer cet interviouwe dans vos « Cahiers antiques antiques » ça leur donne une sorte de petit choc... ça leur fait pas de mal !

Paulhan était plutôt d'avis... il voulait bien... mais il avait tout son temps pris... il était retenu pour des mois ! et puis il repartait pour une cure... c'est toujours la croix, la bannière, pour avoir quelqu'un chez Gaston... ils partent en cure ou ils en reviennent... si ils en reviennent ils ont tellement des lettres en retard qu'ils sont des mois à répondre... dicter, redicter... une fois mis les lettres sous enveloppes, collé les timbres, ils sont à

bout, sur le flanc... ils repartent en cure... ils ont vraiment tout le temps pris, tout l'état-major de Gaston... vous comprenez pas... vous posez des questions idiotes... vous qu'êtes oiseux, bon à rien foutre ! fainéant d'auteur !... parasite de l'Edition !... vous rêvez, voilà !... vous rêvez !... la réalité vous échappe !... ce qu'était réel, question Paulhan c'est qu'il repartait en croisière... encore !... encore !... fallait que je trouve un autre baron... un intervioweur qui reste là, qui parte pas en cure !... j'en trouvai un !... puis deux !... puis trois !... puis dix !... qu'étaient très capables... et qui voulaient bien... mais qui me posaient une condition : que je les mouille pas !... que je les cite pas ! ils acceptaient, mais « anonymes » !...

Je comprends très bien les prudences... et comment !... on est jamais assez prudent !... à la fin ils étaient cinquante ! l'embarras du choix !... comme je voulais vexer personne... comme je fus embarrassé !... certains si déclamatoires !... d'autres tellement discutailleurs !... j'en trouvai un, ça valait mieux, qui m'était tout à fait hostile... sournois et méfiant... il voulait pas venir chez moi, il voulait pas que j'aille chez lui, il voulait que d'un endroit public... où on passerait inaperçus...

— Soit ! je lui dis... choisissez l'endroit qui vous plaît !

— Au Square des Arts-et-Métiers !

J'aime bien le Square des Arts-et-Métiers... j'y ai de sacrément vieux souvenirs... je vous appelle mon intervioweur : le professeur Y. Nous voici donc installés sur un banc de ce Square, le professeur Y à ma droite... il biglousait de tous les côtés le professeur Y... ah, il était pas tranquille... à gauche ! l'autre côté !... et puis derrière nous !... c'était à onze heures, onze heures du matin, notre rendez-vous... moi, j'y étais à dix heures et demie !... vous dire !... arriver très en avance c'est la tactique habituelle des gens qui se méfient... qui veulent

renifler les abords... la veille qu'il faudrait arriver tellement les humains sont vicieux... enfin ! soit ! bon !... nous voilà !... je m'attendais à ce qu'il me questionne... c'était convenu... non ! rien du tout !... il restait muet sur le banc-là, à côté de moi !... j'aurais fait venir un autre bourru si j'avais su !... j'en manquais pas !... un qu'aurait grogné un petit peu... un hostile absolument muet, comme cet Y, c'est moche !

— Vous êtes joliment peu aimable ! Monsieur le professeur Y !

J'y dis.

— On est là pour un interviouwe ! personne va venir vous kidnapper ! ayez pas peur ! comment voulez-vous que je pérore, comment voulez-vous que je « joue le jeu », si vous me posez aucune question ? Pensez à Gaston !

Là je le vis sursauter sec ! tressaillir au nom de Gaston ! il cessa de biglouser droite ou gauche...

— Gaston !... Gaston !...

Qu'il bredouilla... Il avait aussi, comme cent autres, le professeur Y, forcément, comme mille autres, licenciés, agrégés, à lunettes, sans lunettes, un manuscrit « en lecture » à la N. R. F.... presque tous les professeurs ont un petit Goncourt qui marine à la N. R. F... vous me direz : ça s'aperçoit !... c'est plus des romans qu'ils publient, c'est autant de pensums !... pensums sarcastiques, pensums archéologiques, pensums proustiques, pensums sans queues ni têtes, pensums ! pensums Nobéliens... pensums anti-antiracistes ! pensums à petits prix ! à grands prix !... Pensums Pléiade ! Pensums !... Le professeur Y, certainement, avait aussi son petit pensum, qui attendait depuis des années dans les caves de la N. R. F., que Gaston se le fasse monter, qu'il y jette un œil... en fait de « squale » qu'on l'a surnommé, grand dévorateur d'éditeurs, Gaston, qu'est-ce qu'il se tape comme plancton ! Gaston ! oh, il en dépérit

pas !... y a qu'à regarder un peu ce qu'il se paye comme automobile !... le vrai engin de squale de « haut luxe »... avec de ces dents de radiateur !... et la formidable carapace luisante, huileuse !... pardagon !... où qu'il se risquait le professeur Y, lui et son pensum !... c'est touchant « l'à manière de » qu'ils besognent tous, les professeurs... ils se copient tous, forcément... ils ont trop fréquenté les classes... c'est leur métier d'être dans les classes... et qu'est-ce qu'on apprend dans les classes ? à se toucher, et puis à se copier... tous les postulants goncourteux se copient tous, c'est inévitable !... ils sont aussi stables, ressemblants, ennuyeux, inévitables, que tous les tableaux queue leu leu de n'importe quel Grand Salon... la Médaille d'or ou le Goncourt, l'un barbouillage, l'autre grifouillage, font autant d'heureux ! ... le professeur Y, là à côté de moi, y pensait vachement pour lui-même, et pour son merdeux manuscrit, à la Médaille d'or, au « Goncourt » ! d'un petit coup d'œil du Gaston, d'un mot du Gaston !

— Donc Y, secouez-vous un peu ! je vous prie ! c'est pour Gaston que nous travaillons !

J'y dis...

— Si vous m'interviouwez pas... et d'une façon intelligente... ça va être mimi, votre retour !... vous allez voir le Gaston ! s'il va valser votre Goncourt ! et votre « frigidaire » !... et votre voyage en Italie !... et votre aspirateur « Credo » !... elle va bien rire, madame Y, qu'elle a un mari si fainéant !

Je le vois tourner rouge, cramoisi !... je peux dire que je l'ai réveillé !... il regarde plus à droite... ni à gauche !...

— Al !... alors !... Al !... allons-y ! Monsieur !... mais pas de politique surtout !... pas de politique !...

— Ayez pas peur !... oh, aucune crainte ! la politique c'est la colère !... et la colère, professeur Y, est un péché capital ! oubliez pas ! celui qu'est en colère déconne ! toutes les furies lui foncent après ! le déchirent ! c'est

Justice !... moi, n'est-ce pas, professeur Y, on m'y reprendra pas ! pour un Empire ! jamais !

— Qu'est-ce que vous diriez alors d'un petit débat philosophique ?... vous sentez-vous apte ?... un débat, mettons, par exemple, sur les mutations du progrès par les transformations du « soi » ?...

— Ah, Monsieur le Professeur Y, je veux bien vous respecter et tout... mais je vous le déclare : je suis hostile !... j'ai pas d'idées moi ! aucune ! et je trouve rien de plus vulgaire, de plus commun, de plus dégoûtant que les idées ! les bibliothèques en sont pleines ! et les terrasses des cafés !... tous les impuissants regorgent d'idées !... et les philosophes !... c'est leur industrie les idées !... ils esbrouffent la jeunesse avec ! ils la maquereautent !... la jeunesse est prête vous le savez à avaler n'importe quoi... à trouver tout : *formidâââble !* s'ils l'ont commode donc les maquereaux ! le temps passionné de la jeunesse passe à bander et à se gargariser d' « idéaas » !... de philosophies, pour mieux dire !... oui, de philosophies, Monsieur !... la jeunesse aime l'imposture comme les jeunes chiens aiment les bouts de bois, soi-disant os, qu'on leur balance, qu'ils courent après ! ils se précipitent, ils aboyent, ils perdent leur temps, c'est le principal !... aussi, voyez tous les farceurs pas arrêter de faire joujou avec la jeunesse... de lui lancer plein de bouts de bois creux, philosophiques... si elle s'époumone, la jeunesse !... et si elle biche !... qu'elle est reconnaissante !... ils savent ce qu'il lui faut, les maquereaux ! des idéâs !... et encore plus d'idéâs ! des synthèses ! et des mutations cérébrales !... au porto ! au porto, toujours ! logistique ! *formidâââble !...* plus que c'est creux, plus la jeunesse avale tout ! bouffe tout ! tout ce qu'elle trouve dans les bouts de bois creux... *idéââs !...* joujoux !... vous vous avez Professeur Y, soit dit sans vouloir vous vexer, la gueule d'être intelligent ! dialecticien, même !... vous fréquentez la jeu-

nesse, forcément ! que vous devez lui bourrer la caisse ! vous en vivez vous, de la jeunesse ! si vous l'adorez la jeunesse !... impatiente, présomptueuse, fainéante... vous devez même être casuistique ! je parie !... plus casuistique qu'Abélard !... à la mode, donc !...

Je lui dis tout ce que je trouve de méchant !... qu'il ressaute !... hostile pour hostile, qu'il se foute en boule ! que je le claque !... qu'on se boxe si on s'interviouwe pas !... je raconterai le tout à Gaston ! il se marrera !... il m'avancera une brique de mieux !... dettes pour dettes !...

Il réagit ! je l'aurais parié !...

— Et vous alors, qu'est-ce que vous êtes?

La première question qu'il me pose !

Ah, je vais avoir mon interviouwe !

— Je suis qu'un petit inventeur, Monsieur !... un petit inventeur, et je m'en flatte !

— Mazette !

Tout ce qu'il me répond... j'insite...

— Petit inventeur, parfaitement !... et que d'un petit truc !... juste d'un petit truc !... j'envoie pas de messages au monde !... moi ! non, Monsieur ! j'encombre pas l'Éther de mes pensées ! moi ! non, Monsieur ! je me saoule pas de mots, ni de porto, ni des flatteries de la jeunesse !... je cogite pas pour la planète !... je suis qu'un petit inventeur, et que d'un tout petit truc ! qui passera pardi ! comme le reste ! comme le bouton de col à bascule ! je connais mon infime importance ! mais tout plutôt que des *idéâs !*... je laisse les *idéâs* aux camelots ! toutes les *idéâs !* aux maquereaux, aux confusionnistes !...

Je l'amuse... il ricane, ma parole ! je vais pas le faire ricaner longtemps !

— Et vous, dites-moi, qu'est-ce que vous faites ?... vous, Professeur Y ?... Vous êtes pas un époustoufleur?... vous égarez pas la Jeunesse ?... vous y envoyez pas des « messages » ?... je serais surpris !...

— Vous avez inventé quelque chose ?... qu'est-ce que c'est ?

Il demande.

— L'émotion dans le langage écrit !... le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit !... comme je vous le dis !... c'est pas qu'un petit turbin je vous jure !... le truc, la magie, que n'importe quel con à présent peut vous émouvoir «en écrit»!... retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit ! c'est pas rien!... c'est infime mais c'est quelque chose !...

— Vous êtes grotesque de prétention !

— Certes ! certes !... et alors ?... les inventeurs sont monstrueux !... tous ! surtout les petits inventeurs ! *L'émotion du langage parlé à travers l'écrit !* Réfléchissez un petit peu, Monsieur le Professeur Y ! faites marcher un peu votre nénette !

— Oui, entendu, mais les Delly ! regardez un peu les Delly !... qui gagnent cent millions par an, sans publicité, ni critiques... est-ce qu'ils recherchent « l'émotion à travers le langage parlé » ? eux ?... balivernes !... et ils vont jamais en prison ! eux ! ils se tiennent très convenablement ! eux !

— Oui, mais y a un secret Delly... vous savez pas lequel ?...

— Non !

— Ils sont plus « chromos » que tous les autres !... pour ça qu'ils se vendent mieux que tous les autres ! les prix Goncourt à côté d'eux existent pas !... qu'est-ce qui gagne dans le monde entier ? Monsieur le Professeur Y ? qu'a la faveur absolue ? des masses et de l'élite ? je vous demande ? aussi bien en U. R. S. S. qu'à Colombus (Ohiohio) qu'à Vancouver du Canada, qu'à Fès du Maroc, qu'à Trébizonde, qu'à Mexico ?... le « chromo », Professeur Y !... le « chromo » ! rideau de fer, pas fer !... foutre des régimes !... Saint-Sulpice partout ! kif belles-lettres ! musique ! peinture ! la morale et les bonnes

manières ! « Chromos » ! Les Delly « chromos » sont les auteurs les plus traduits de toute la langue française... bien plus traduits que les Balzac, Hugo, Maupassant, Anatole, etc... Péguy, Psichari... qu'étaient pourtant eux aussi, il faut l'avouer... Romain Rolland... vachement « chromo » !... mais qu'existent pas question la fadeur, l'insipidité, la morale, à côté des Sister Brother Delly ! ah, pas du tout !...

— Bon, mais alors ceux qui sont fades, mais qui tirent tout de même pas tant que ça ?... pas tant que les Delly ? qu'est-ce que vous en faites ?... qu'emportent tout de même le Goncourt ?... que vous avez vous, piteusement loupé, vous génial ! et les autres grands prix ?... qu'est-ce que vous en dites ?... qu'ils sont qu'autant de crottes de bique ?...

— Non ! je les estime ! et parfaitement ! mais comme « chromos » !... ils retardent de quatre-vingts ans !... ils écrivent tous comme on peignait au Grand Salon de la Médaille d'Or vers 1862... académiques ou « à côté » !... même anti-académiques !... aucune importance !... il faut de tout !... mais chromos !... chromos anarchistes !... chromos pompiéristes !... chromos sacrististes !... chromos !

Je crois qu'il me comprend... mais je l'exaspère... je crois qu'il me boufferait !... Ah, je vais pas le calmer !... oh non !... là là !

— Vous êtes tellement abruti Professeur Y que faut tout vous expliquer !... je vais vous mettre les points sur les *i* ! écoutez bien ce que je vous annonce : les écrivains d'aujourd'hui ne savent pas encore que le cinéma existe !... et que le cinéma a rendu leur façon d'écrire ridicule et inutile... péroreuse et vaine !...

— Comment ? comment ?

— Parce que leurs romans, tous leurs romans gagneraient beaucoup, gagneraient tout, à être repris par un cinéaste... leurs romans ne sont plus que des scénarios,

plus ou moins commerciaux, en mal de cinéastes !... le cinéma a pour lui tout ce qui manque à leurs romans : le mouvement, les paysages, le pittoresque, les belles poupées, à poil, sans poil, les Tarzan, les éphèbes, les lions, les jeux du Cirque à s'y méprendre ! les jeux de boudoir à s'en damner! la psychologie!... les crimes à la veux-tu voilà !... des orgies de voyages ! comme si on y était ! tout ce que ce pauvre peigne-cul d'écrivain peut qu'indiquer !... ahanner plein ses pensums ! qu'il se fait haïr de ses clients !... il est pas de taille ! tout chromo qu'il se rende ! qu'il s'acharne ! il est surclassé mille !... mille fois !

— Que reste-t-il au romancier, alors, selon vous ?

— Toute la masse des débiles mentaux... la masse amorphe... celle qui lit même pas le journal... qui va à peine au cinéma...

— Celle-là peut lire le roman chromo ?...

— Et comment !... surtout tenez, aux cabinets !... là elle a un moment pensif !... qu'elle est bien forcée d'occuper !...

— Ça fait combien de lecteurs, cette masse ?

— Oh ! 70... 80 p. 100 d'une population normale.

— Dites donc, une sacrée clientèle !...

Ça le rend rêveur...

— Oui... mais dites, Professeur Y ! attention ! elle est morphinée de la Radio, cette clientèle ! saturée de Radio !... ahurie en plus de débile !... allez voir un peu lui parler de « rendu émotif » !... vous serez reçu !... le « rendu émotif » est lyrique... rien de moins lyrique et émotif que le « lecteur aux cabinets » !... l'auteur lyrique, et j'en suis un, se fout toute la masse à dos, en plus de l'élite !... l'élite a pas le temps d'être lyrique, elle roule, elle bouffe, elle grossit du pot, elle pète, elle rote... et elle repart !... elle lit aussi qu'aux cabinets l'élite, elle comprend aussi que le chromo... en somme le roman lyrique paye pas... voilà l'évidence !... le lyrisme

tue l'écrivain, par les nerfs, par les artères, et par l'hostilité de tout le monde... je parle pas au pour, Professeur Y !... très sérieusement !... c'est une fatigue à pas croire le roman « rendu émotif »... l'émotion ne peut être captée et transcrite qu'à travers le langage parlé... le souvenir du langage parlé ! et qu'au prix de patiences infinies ! de toutes petites retranscriptions !... à la bonne vôtre !... le cinéma y arrive pas !... c'est la revanche !... en dépit de tous les battages, des milliards de publicité, des milliers de plus en plus gros plans... de cils qu'ont des un mètre de long !... de soupirs, sourires, sanglots, qu'on peut pas rêver davantage, le cinéma reste tout au toc, mécanique, tout froid... il a que de l'émotion en toc !... il capte pas les ondes émotives... il est infirme de l'émotion... monstre infirme !... la masse non plus est pas émotive !... certes !... je vous l'accorde, Professeur Y... elle aime que la gesticulade ! elle est hystérique la masse !... mais que faiblement émotive ! bien faiblement !... Y a belle lurette qui y aurait plus de guerre, Monsieur le Professeur Y, si la masse était émotive !... plus de boucheries !... c'est pas pour demain !...

« Vous observerez, Professeur Y, que les « moments émus » de la masse tournent rapidement à l'hystérie ! à la sauvagerie, au pillage, à l'assassinat instantanément, pour mieux dire ! la pente humaine est carnassière...

— Vous fûtes donc persécuté par les ennemis de votre style ?... si je comprends bien... ou les jaloux de votre style ?...

— Oui, Monsieur le Professeur Y !... ils m'attendaient tous au tournant !... je me suis donné pour ainsi dire !...

— Et vous êtes l'inventeur d'un style ?... vous le prétendez ? vous le maintenez ?

— Oui, monsieur le professeur Y !... d'une toute petite invention... pratique !... comme le bouton de col à bascule... comme le pignon double pour vélo...

— Vous vous minimisez d'un coup !

— Oh non !... rien de plus !... rien de moins ! y a amais de grandes inventions ! d'abord ! et d'une ! jamais que des petites ! Professeur Y ! la nature ne donne, croyez-moi, que très rarissimement la faculté inventive à un homme... et encore alors elle se montre foutrement chiche !... tous ceux qui s'en vont bêlant, qu'ils se sentent tout bourrés d'inventions sont autant de sacrédiés farceurs !... aliénés ou pas !... vous remarquerez qu'en fait d'invention, pour parler que d'un géant de l'espèce, Lavoisier a simplement mis des chiffres sur quantités de corps naturels qu'on connaissait bien avant lui !... Pasteur pour son compte n'a fait que donner des noms à tout ce qu'il voyait de plus petit sous sa lunette !... la belle histoire !

— Oui mais dans le monde des Arts rien ne se passe si strictement ! la preuve : votre trouvaille émotive !... trouvaille ?... que vous dites !...

— Oh, Monsieur le Professeur Y, les exposants et les « médailles d'or » du Grand Salon de 1862 étaient pas non plus convaincus des mérites des Impressionnistes ! et le public alors ! d'un sceptique ! le public a jamais pensé, pour son compte, qu'à les pendre ! les Impressionnistes ! et si l'empereur Napoléon était pas intervenu, ils y passaient !

— Vous avez l'air Monsieur Céline, d'en connaître un fameux bout ! Alors, technique pour technique, expliquez-moi voir un petit peu, pourquoi les Impressionnistes se sont révélés tout d'un coup ? pourquoi ils ont cessé de peindre tout d'un coup, en « jour d'atelier » ?

— Parce qu'ils avaient vu des photos !... qu'on venait de découvrir la photo !... les Impressionnistes ont très justement réagi devant la Photo !... ils ont pas cherché à concurrencer la photo !... pas si stupides ! ils se sont cherché un petit condé... ils ont inventé un petit truc ! que la photo pourrait pas leur secouer !... pas

tant le « plein air », comme on prétend !... pas si cons !... mais le « rendu » du plein air !... là, vraiment ils risquaient plus rien !... la photo est pas émotive... jamais !... elle est figée, elle est frigide... comme le cinéma... avec le temps elle tourne grotesque... comme le cinéma forcément, que grotesque !... elle peut que ça !...

— N'empêche n'est-ce pas que votre Van Gogh n'a jamais pu vendre une seule toile !

De colère il me donnait Van Gogh !

— Oui mais regardez à présent si il est estimé Van Gogh !... plus que les lingots !... si ils font des feux aux enchères les tableaux qu'il pouvait pas vendre !...

— Oui, mais il est mort votre Van Gogh dans des conditions bien honteuses !

— Mais les Galeries se sont régalées, et les amateurs ! culbutes en cascades !... c'est mieux que du « Suez », du Van Gogh !... vous trouverez pas de meilleur placement !... que lui soit mort de folie, c'est publicitaire !... et alors ? y a guère que deux espèces d'hommes, où que ce soit, dans quoi que ce soit, les travailleurs et les maquereaux... c'est tout l'un, tout l'autre !... et les inventeurs sont les pires espèces de « boulots » !... damnés !... l'écrivain qui se met pas brochet, tranquillement plagiaire, qui chromote pas, est un homme perdu !... il a la haine du monde entier !... on attend de lui qu'une seule chose, qu'il crève pour lui secouer tous ses trucs !... le plagiaire, le frauduleux, au contraire, rassure le monde... il est jamais si fier que ça le plagiaire !... il dépend entièrement du monde... on peut lui rappeler, pour un oui ou un non qu'il est jamais qu'un jean-foutre... vous saisissez ?... je peux pas vous dire, moi, en personne, combien de fois on m'a copié, transcrit, carambouillé !... un beurre !... un beurre !... et fatalement, bien entendu, par les pires qui me calomniaient, harcelaient les bourreaux qu'ils me pendent !... ça va de soi !... et depuis que le monde est monde !...

— Alors c'est un vilain monde ? selon vous ?

— C'est-à-dire qu'il est sadique, réactionnaire, en plus de tricheur et gogo... il va au faux, naturellement... il aime que le faux !... les étiquettes, les partis, les latitudes y changent rien !... il lui faut son faux, son chromo, en tout, partout !... s'il s'occupe de Van Gogh maintenant, c'est pour la valeur qu'il a pris et parce que le « dur » baisse ! Les écrivains n'est-ce pas, leurs livres prennent pas de « valeur » en vieillissant !... les écrivains je vous le racontais, ont pas réagi devant le cinéma... ils ont fait mine de gens convenables qui devaient pas s'apercevoir... comme si n'est-ce pas dans un salon, une jeune fille avait loufé... ils ont enchaîné, mine de rien, tartiné de plus belle !... ils ont redoublé de « beau style »... de « périodes » ... de phrases « bien filées »... selon la même vieille recette qu'ils tenaient des Jésuites... amalgamée d'Anatole France, de Voltaire, de René, de Bourget... ils y ont seulement ajouté un peu beaucoup de pédérastie... des kilos de ficelles policières... pour se rendre « Gidiens-comme-il-faut », « Freudiens-comme-il-faut », « indics-comme-il-faut »... mais toujours en « chromos » tout ça !... n'est-ce pas ?... que des innovations conformistes !... « engagés » bien sûr ! et comment !... et jusqu'au scrotum !... à trois, quatre, cinq, six partis, absolument surprenants !... mais pas sortant du « chromo », du tonnerre de Dieu Saint-Sulpice !... jamais !... fidèles ! « la formule » !

« N'importe qui du lycée vous bâcle un Goncourt en six mois ! un bon passé politique, un bon éditeur, et deux, trois grands-mères, un peu partout en Europe, et c'est enlevé !

— Vous rabâchez Monsieur Céline !

— Oh, pas assez ! jamais assez ! la preuve : vous avez rien compris !... faut que vous appreniez tout par cœur !.. faites pas le malin !... vous êtes obtus !... vous avez pas du tout compris l'essentiel de ce que je vous ai dit !...

ânonné !... répétez un peu !... avec moi !... L'émotion ne se retrouve, et avec énormément de peine, que dans le « parlé »... l'émotion ne se laisse capter que dans le « parlé » ... et reproduire à travers l'écrit, qu'au prix de peines, de mille patiences, qu'un con comme vous soupçonne même pas !... c'est net, hein ? c'est net ?... je vous expliquerai le truc plus tard ! déjà maintenant, retenez au moins que l'émotion est chichiteuse, fuyeuse, qu'elle est d'essence : évanescente !... il n'est que de se mesurer avec, pour demander très vite : pardon !... oui ! oui !... pardon ! la rattrape pas qui veut la garce !... que non !... des années de tapin acharné, bien austère, bien monacal, pour rattraper et de la veine ! un petit bout d'émotion vibrée ! grand comme ça !... c'est un peu précieux l'émotion, monsieur le professeur Y !... je vous le répète !... plus précieux autrement que le cœur ! d'ailleurs pas du tout le même travail ! Corinne travaillait la belle âme !... le cœur ! ça se met en période « la belle âme », comme les règles... c'est du cul la « belle âme », n'est-ce pas ? affaire de cul ! l'émotion vient du trognon de l'être, pas tant des burnes, ni des ovaires... le travail sur l'émotion vous met l'artisan à l'épreuve, qu'il lui reste plus beaucoup à vivre...si ils s'en gourrent les goncourtiens ! et tous les chromistes, petits et gros ! et les grands rentiers de l'anarchie ! si ils se gardent tous de l'émotion comme de chier au lit !... Quand la « façon émotive » sera devenue « public »... c'est fatal !... que l'académie sera pleine de « grisby »... ça sera la fin de l'émotion »... tous les travailleurs du « chromo » vous feront des « portraits émotifs » à 100 louis le point !... dans cent ans mettons ! ils auront tous réfléchi... pour moi c'est tout réfléchi !... je suis étiqueté « attentateur », violeur de la langue française, voyou même pas pédéraste, même pas repris de droit commun, depuis 1932 !... tous les libraires vous le diront, ils aimeraient mieux fermer boutique que d'avoir, même en réserve, un seul exem-

plaire du « Voyage » ! et depuis 1932 j'ai encore aggravé mon cas, je suis devenu, en plus de violeur, traître, génocide, homme des neiges... l'homme dont il ne faut même pas parler !... oh, mais qu'on peut bien dépouiller ! et comment ! à zéro ! De quoi il se plaindrait nib de nib ?... il existe pas cet infâme ! et il a jamais existé !... on a assassiné Denoël, Esplanade des Invalides, parce qu'il avait trop édité... eh bien moi je suis mort avec !... en principe !... on m'a hérité, c'est normal !... pillé tous les sens !... c'est pas naturel ? vous trouverez tant que vous voudrez des assassins joliment fiers... je vous note, là, je vous note... c'est drôle ! mais pas beaucoup, des voleurs crâneurs... le voleur est plutôt honteux... l'assassinat est glorieux, pas le vol... combien on m'a passé d'articles où des assassins se morfondaient de m'avoir loupé... à une minute !... (vous savez, dans le style « Mémorial »)... ils sont Napoléon en diable, les assassins qui se souviennent... ce qu'ils ont pu louper de Bernadottes, de ducs d'Enghien !... mais les voleurs, quelle discrétion !... rarement un Thénardier se targue ! ça serait pourtant savoureux le type qu'écrirait : « Je vous ai volé ceci... cela... et j'ai revendu le tout, tant ! »

LOUIS-FERDINAND CÉLINE

(A suivre.)

NUIT DE NOCES

Ce fut à la fin du repas de noces qu'on annonça le ramoneur. Le père, par humeur joviale et parce qu'il lui avait paru plaisant qu'une cérémonie comme le nettoyage de la cheminée se célébrât précisément ce jour-là, donna l'ordre de faire entrer le ramoneur, mais celui-ci ne voulut pas se montrer et préféra rester à la cuisine, où il y avait un grand foyer.

La jeune épouse n'avait jamais vu le ramoneur ; quand il venait, elle était au pensionnat. En entrant à la cuisine, elle se vit en face d'un homme grand et plutôt corpulent, en costume de velours d'un brun olivâtre, avec une épaisse barbe grise et des épaules voûtées, attitude qui était compensée par le poids des deux gros souliers de montagne, lesquels semblaient, en général, vouloir redresser tout le corps ; la peau du visage, bien qu'alors il fût lavé avec soin, était profondément pigmentée de noir, comme si des quantités de comédons de toutes les grandeurs se fussent rassemblés ; un dépôt noir qui s'était amassé entre les rides du front et les joues conférait à cette physionomie un caractère de sagesse pensive. Cette impression, cependant, se dissipait rapidement et la grande timidité de l'homme devint évidente quand ses traits se décomposèrent en une sorte de sourire.

Il surprit presque la jeune épousée, car elle se trouvait derrière la porte, mais lui-même eut l'air d'être surpris ; comme s'il avait été découvert en train de commettre

une mauvaise action et qu'il dût justifier sa présence en cet endroit, il commença, en s'adressant personnellement à la jeune femme, à répéter quelques phrases qu'elle n'entendit ou ne comprit pas. Il balbutiait obstinément, semblant croire que ce qu'il disait le regardait de près ; et, tout ce temps, il la fixait avec des yeux de chien battu, mais avec intention cependant. Dès le premier instant, il apparut clairement à la jeune épouse que sa nature tenait du ver de terre.

Lui, enleva sa veste et était en train de déboutonner son pantalon. Elle s'esquiva par l'autre porte, mais continua de prêter attention à ce qui se passait derrière elle ; elle avait la sensation que quelque chose de malséant allait se produire et il lui semblait que sa propre présence dût inspirer à l'homme une gêne dans ses rites : ou plutôt il lui semblait qu'elle avait honte pour lui de toute l'affaire. Seulement, comme aucun bruit ne la renseignait, elle rentra dans la pièce. Les enfants avaient été éloignés et il était seul; à ce moment, il montait par une échelle appuyée à l'intérieur du manteau de la cheminée ; il était pieds nus et en manches de chemise, une chemise brune ; des courroies fixaient au milieu de sa poitrine un outil semblable à une racloire dont l'usage resta toujours inconnu à la jeune femme ; une sorte de bavette noire suspendue aux oreilles lui cachait la bouche et le nez. La jeune mariée ne le vit pas entrer dans le tuyau de la cheminée, car elle s'enfuit de nouveau.

Quand elle rentra pour la seconde fois, la cuisine était entièrement vide et une odeur étrange, une terrible odeur l'emplissait. La jeune mariée l'attribua tout d'abord, en regardant autour d'elle, aux gros souliers de l'homme posés dans un coin à côté d'un paquet de vêtements ; c'était, au contraire, l'odeur de mort de la suie qui s'amoncelait sur la plaque du foyer en tombant au rythme d'un raclement sourd, lequel rongeait la substance de la maison et donnait à la jeune femme la

sensation de se répercuter dans ses propres viscères. Dans les intervalles, un frottement amorti révélait la montée pénible de l'homme.

Il y eut un instant de silence absolu, d'interruption angoissante pour la jeune mariée. Elle continuait à regarder l'embouchure du conduit au fond de l'entonnoir obscur de la hotte ; cette embouchure n'était pas carrée mais étroite, une fissure noire.

Puis un cri aigu, guttural, inhumain, s'éleva on ne sait d'où, des murs, des pierres de la maison, de l'âme des ustensiles de cuisine, de la poitrine même de la jeune épousée qui en frémit toute. Ce bestial rugissement d'agonie fut rapidement suivi d'une sorte d'appel joyeux, l'homme avait débouché sur le toit. Les frottements assourdis reprirent plus rapides ; enfin on vit sortir de la fissure un pied noir qui cherchait un appui, un pied de pendu. Le pied trouva le premier barreau de l'échelle et la jeune mariée s'enfuit.

Dans la cour, la vieille gouvernante, assise sur une meule, se chargea de la renseigner. C'était une de ces femmes pour qui tout est nouveauté ; elle rentrait et sortait, apportant les nouvelles d'un air mystérieux : « Maintenant, il fait sa toilette sous la hotte », et la mariée l'imaginait pendant qu'il secouait la suie dont il était couvert, debout sur le tas comme un fossoyeur sur un tertre. « Mais que se met-il aux pieds pour s'agripper ? » Et elle courut à l'intérieur pour lui demander : « Brave homme, que vous mettez-vous aux pieds pour vous agripper ? » Une réponse allègre suivit qu'on n'entendit pas bien. « Maintenant, il est en train de déjeuner », et la gouvernante ne ressortit pas. Puis elle reparut avec quelques edelweiss à la main, disant que l'homme les avait retirés d'une petite boîte très propre pour les offrir à la jeune mariée.

Au bout d'un certain temps, le ramoneur lui-même sortit, rhabillé et une besace sur l'épaule. Il traversait

la cour pour s'en aller quand le père l'arrêta et se mit à l'interroger aimablement sur sa vie. La jeune femme s'approcha aussi. Là, sous le pâle soleil d'hiver, l'homme, le visage plus sombre, la barbe maculée de noir, les yeux clignotants à cause de la lumière, semblait un gros papillon, un oiseau de nuit surpris par le jour. Ou plutôt il paraissait une grosse araignée ou un cafard ; c'est qu'un conduit de cheminée vu d'en bas, s'il fait assez jour à l'extérieur, n'est pas complètement noir, mais exsude une lumière grise et vitreuse.

Il raconta que depuis trente-cinq ans il circulait dans le pays en ramonant les cheminées, que l'an prochain il se ferait accompagner de son fils pour lui apprendre le métier, que la récolte des edelweiss était maintenant défendue et que c'était en cachette qu'il avait pu rassembler le peu qu'il avait, et il dit encore d'autres choses indifférentes.

Mais, pour rusé et misérable qu'il fût, on comprenait bien qu'il voulait se cacher derrière ces mots, qu'il laissait tomber ce rideau de paroles comme la seiche émet un nuage.

Il connaissait tous les morts de la famille et personne ne l'avait jamais vu !

Maintenant la petite mariée n'avait plus l'impression d'avoir honte pour lui, mais bien pour elle-même.

Quand il se fut en allé, elle mit les petits edelweiss devant le portrait des défunts.

Et si un jour — se demandait plus tard la jeune épouse — si *lui* aussi devenait mielleux, et insinuant, menteur, s'il allait avec un air malheureux entretenir une femme, s'il devenait enfin tout gris et visqueux ; et si elle aussi devait un jour participer à cette vie, si elle avait déjà commencé à y participer. Et son cœur battait, battait.

(Traduit de l'italien par Claude Poncet.)

TOMMASO LANDOLFI

LETTRES A GUSTAVE FOURMENT

NOTE

Voici quelques lettres de la correspondance inédite de Paul Valéry et Gustave Fourment ; commencée à Gênes en août 1887 — Valéry n'avait pas seize ans, Fourment en avait dix-sept — elle ne prit fin qu'avec la mort du poète. A une centaine de lettres de Valéry répondent seulement vingt-deux lettres conservées de Fourment. Mais, fort heureusement, la correspondance suivie qu'ils entretinrent durant leur jeunesse nous est parvenue dans sa presque totalité. On pouvait, hier encore, la croire perdue ; longtemps je ne songeai pas sans regret ni désir à ce qu'écrivit Valéry de son « plus vieil ami », « très important pour moi entre 87 et 92, confident de cette époque ». Fourment fut en effet le confident ; il fut aussi, avant Pierre Louys, Mallarmé et André Gide l'unique censeur des premiers écrits, poèmes et essais. Il était alors à Montpellier l'animateur du *Cercle* et du *Bulletin* des Étudiants. En 1899, nommé professeur de philosophie au collège de La Rochefoucauld, puis trois ans plus tard à Draguignan, il fut élu en 1910 sénateur du Var. Il l'était encore à la veille de la dernière guerre. Il m'arrivait de le rencontrer se rendant à pied, ou dans l'autobus de la Contrescarpe, de la rue Thouin, où il habitait, jusqu'au palais du Luxembourg. Trapu, vif et familier, une toute petite serviette d'écolier sous le bras, il ressemblait à quelque Socrate universitaire.

Valéry et Fourment s'étaient connus presque enfants sur les bancs du lycée de Montpellier, en troisième. Leur profonde amitié, sans se dénouer tout à fait, perdit brusquement vers 1898 ce qui pour nous en fait le caractère exceptionnel, tant du point de vue du sentiment que de la vie de l'esprit : son autorité et sa fraîcheur, sa retenue et son abandon. A cette date, Valéry envoie encore à son ami la lettre qu'on lira plus loin et qui fut écrite sur papier grand format des minutes du ministère de la Guerre. Il y explique son enquête sur les opérations de l'*Arithmetica universalis* appliquées aux phénomènes mentaux, symboles et associations du langage. Un double itinéraire se précise au long de la correspondance ; l'un nous permet de suivre Valéry adolescent en vacances, à Gênes, ou à la pension Pargnel, Le

Vigan (Gard), soldat à la caserne des Minimes de Montpellier, Parisien en visite chez Huysmans et Mallarmé, rencontrant à la Nationale « Monsieur de Montesquiou », etc. ; l'autre, plus secret, nous achemine des lectures, des musées (le premier regard de Valéry sur la *Cène* de Léonard à Milan) des publications à *la Conque*, aux *Entretiens littéraires et politiques*, jusqu'à la crise de 1892, à cette nuit « d'orage partout. Je suis entre moi et moi » dont une lettre d'Italie du 23 septembre 92 nous fait saisir enfin le sens et l'importance.

OCTAVE NADAL

[*Août 1888.*]

Cette, Hors du temps et de l'Espace.

Caro-Carissimo,

Cette lettre serait le plus beau jour de ma vie si tu me pardonnais l'aisance que j'ai prise pour l'écrire...

Je m'ennuie, tu t'ennuies,
Nous nous ennuyons, etc.
Vous vous embêtez,
Ils s'em....

Chut ! j'oubliais que j'écrivais à un de nos professeurs de philosophie les plus distingués. Soyons corrects. Le fait est que je ne m'amuse pas, ici, entre les bourgeois et les brutes. La mer seule et quelques livres me rattachent à la vie... Je vis dans la bibliothèque et le reste du temps, je m'ennuie.

J'ai lu :
Masques et visages : Gavarni.
La Fille Elisa (!!?!!) Goncourt.
Belle Jenny : Gautier.
Mme Vénus ! Richard O Mon Roy.

Je suis tellement figé dans la gélatine de l'embêtement que je t'écris sans envie, fatigué de retenir la plume dans ma main... Je suis vide de pensées, presque de sentiments, même de sensations.

Je n'ai qu'un plaisir vrai, celui de me baigner dans la mer verte sous le soleil chauffé de 000 degrés. J'éprouve des frissons inappréciables en plongeant mes membres lassés par mes 28 kilo. de route ensoleillée dans l'Onde, et l'Onde me suce, me lèche l'épiderme jusqu'à l'aponévrose ! Je vis alors ! Ouy c'est vyvre — et quelles idées m'obsèdent !

O Pétrarque, Longus, Virgile, Pétrone, Boccace, Sade, Borgia, vous tous, Dieux du Corps et de la charnure, viandes intelligentes à vos plaisirs ! vous qui sur la pointe d'épingle de la Jouissance amonceliez toutes vos forces, nerfs, muscles, os, *reste*, or, puissance, génie ! vous êtes bien vous les plus grands et vous tenez cette insaisissable Vérité et cette Raison Pure que les Kant, Renouvier, Obliques, et autres cherchent dans leurs noumènes biscornus et crochus.

Écris-moi à mon adresse de Montpellier — ta lettre m'arrivera plus facilement. Écris-moi longuement et promptement... Pour moi je sens la plume gémir sous ma gryphe et le papier grincer d'angoisse.

Je ne sais écrire, ni vouloir, ni rêver, ni penser. Je m'abêtis, je me ramollis, je me racornis.

Je pense revenir bientôt.

Adieu,

Tien,

P.

Fin (?)

... C'est par quoi je terminerai, mon très chier amy, et aussi en me disant de

Vostre Amitié précieuse

Le garde et le thésaurier très vigilant,

POL

[*23 septembre 1891.*]

C'est ici la ville vaine où nulle pensée pour moi ne peut s'agiter... où tant de merveilles closes dans les palais sont bien gardées du rêve par les fleuves de bruit et d'éclairs qui sont les rues... Et tout à l'heure nous avions regardé la Joconde et maintenant — si tu nous avais vu, parmi la pluie légère, dont les gouttes emportaient en tombant de la lumière électrique, enlevé sous le parapluie à travers un boulevard, par deux folles inabritées, dont la danse ivre et rose donnait des ailes à notre beau tube grave et luisant — tout compromis — une à droite, une à gauche, devant les cafés blancs sur le miroir noir du trottoir.

Et là — la Sainte-Chapelle, et là, Notre-Dame et ne nous regardez pas, mesdames !...

Ah ! je ne te dirai pas ce que j'ai vu, car je n'ai encore rien *vu*... oh ! des belles choses — mais je m'ennuie plutôt. Quand je t'ai laissé sur le quai, ça m'a fait beaucoup de peine ; alors je me suis mis à regarder la lune par la vitre. Au lieu de voir le paysage, c'était dans un reflet presque obscur, un nez qui m'apparut avec des yeux. Je reconnus un peu de moi : « Pauvre Poète » dis-je — puis un peu plus de visage : « Pauvre petit Caporal ! » et puis « Pauvre Narcisse ! » Et tous mes êtres m'attendrirent. La nuit bleue d'encens évapora les apparences. Et je devins nouveau. C'est pourquoi ne te conterai-je ni ceci ni cela. Je connais déjà Paris comme mes *tiroirs*. Je suis saoul de Gothique et de Renaissance et du reste. Je ne saurai cela qu'en souvenir.

Encore, je n'ai vu *personne*. Louÿs n'est pas ici : il arrivera tôt. Je suis entré dans son cabinet de poète pour écrire son adresse. Tout ce qu'il renferme disparaît devant l'énorme effigie de Wagner. Vu Mazel, Masson le fumiste à la Willy, Vanier ! Tous m'embêtent. Je ne les reverrai plus. Il vaut mieux voir des filles. Je cite quel-

ques tableaux remarqués (mais je le répète : pas sucés) Orphée de Moreau, le Pêcheur et Ste Geneviève de Puvis, Olympia (Manet) — de Rodin un buste de femme extraordinaire. Merveilleux aussi St Germain l'Auxerrois, les détails de Notre-Dame etc. etc...

Adieu

P. VALÉRY

Peut-être irai-je à Londres. Écris-moi très longuement. Parle-moi comme un homme sérieux qui voit *encore* l'univers dans son être général sans que le disturbent tant de gueuses gaies et de voitures et de beautés à la fin nauséeuses.

P.

Gênes, 23 septembre 1892.

Si j'obéis à une invite de phrases nulles, mouillées, si je veux nous plaindre et mettre en parole ici la possibilité de s'attendrir, d'être une heure à ta gauche dans l'air trop lumineux, vaste et accoutumé d'une promenade à l'occident, — non ! L'apparition d'une telle vie, hier nôtre, ne serait qu'oiseux malaise. Dis-moi, ne vaut-il pas mille fois mieux que pour chacun ne s'élève plus de l'Autre que... la « notion pure » — la seule *vraie* ?

Ainsi le cadavre futur que seulement nous sommes, vus de près, mûrit, se détache et tombe avec la disparition de son inutilité constitutive, si... *élégamment*, dirai-je, qu'une minute unique est utile à cette consommation, le temps presque nul de fondre les mains qu'on serre — puis la courbe d'une fuite glissée et la reprise, après la lenteur naturelle de l'élan, au rythme primitif... (Comme jadis, à dix heures, sous mon réverbère où tu venais.)

Pourtant, ne changeons rien — et, par exemple, roulons avec le spécial délice tactile que cela est vain, une cigarette subtile, telle que sous les arbres des routes, près de l'eau, ou ailleurs. Et si tout ce qui précède d'écriture quelconque, est un silence frère du silence habituel entre nous, pendant des heures et avant le parler que maintenant le dialogue s'établisse, se propage — ou plutôt, les deux monologues vagues et à peu près inutiles que nous étions.

Je ne vois guère tant de musées, ni les danseuses ni le paysage fameux qu'indolemment. La rupture des calmes favorise toujours un mien vertige, un delirium absurde qui est le contre-temps pénible de mes mesures intérieures.

Enfin ! Vois les ratures sur le ciel, que font les mâtures de l'or et des transpositions telles infuses par la fenêtre élargie, les fleurs, les tubéreuses d'ici trop passionnées, le Vinci pur aux rares figures toujours à poindre pour elles-mêmes dans le coin noir des galeries — les autres couchants épars du Tannhäuser corporifiés dans les haleines anonymes des musiciens — les sveltes, les brutales hanches des navires — les danses — plus rien — l'anecdote — la toux, un peu de fièvre — cuire.

J'allais mettre une initiale comme pour satisfaire à ma lassitude — mais j'ai encore à *te* dire un mot, l'important.

Je sais que tu n'as pas oublié certaine faiblesse qui fut la mienne, l'autre côté, cet hiver, et cet été — (le *fin mot* m'en restant et mon orgueil aussi, dont il fallait être noblement pourvu pour persévérer clairement dans la Bêtise). L'objet, le signe et le sceau de ces variations disparut — nettement, comme une bougie soufflée à telle date du mois de Juillet. Rien n'est plus authentiquement naturel, plausible, presque *convenu*. Mais — c'est ici que le singulier, l'exceptionnel et l'unique se fait place, avec la trace enfin d'une combinaison, d'un

rapport *voulu*, d'une solution attendue, — la veille exacte de mon départ comme j'allais dans une rue où je LA vis souvent, et y songeant pour la première fois depuis des mois — au tournant c'est son ombrelle qui d'une clarté diminuée et bien connue me la démontre, me laisse stupide, aveugle à la grâce, à la beauté du charme — et seulement affolé de l'étonnement et du désir de le pénétrer.

La structure de l'événement annulait même l'être et le mien qui le faisions. Y songer m'est dur, comme à toute situation indéchiffrable et qui ne souffre nulle *hypothèse*. Qu'en dis-tu. Dis-le longuement.

P. VAL.

[Paris, 17 décembre 1892.]

Je regrette, (tu ne veux donc plus être le vieux complice ?) devoir contenir et dans des lettres à toi ! l'expansion née d'un épisode et d'une *conjoncture* récente très curieuse, où notre Auzillion joua l'antique dieu d'à côté. Et son souple génie...

Qu'est-ce que tu agis ? Que fumes-tu ? Qui aimes-tu ?

... Je ne puis arriver à posséder un réveil reposé, léger. Ma fatigue est ma vie. Il est tout innocent de dire que je ne flaire plus que de la bonne nature, des arbres papillons, le soleil en plein air, et — plus subtile atmosphère, plus pure nature, voisinage frais — la présence d'une femme çà et là, dont l'évanouissement de poses et de parfums, de draperies, ou les lueurs dans les fourrures — illustreraient toutes les heures où l'on n'est pas aux belles tempêtes, orneraient les nuits.

Car l'erreur est de croire qu'un artiste cherche à se convaincre... et lutte pour fuir de l'ensemble charnel jusqu'aux chères abstractions harmoniques. Réellement,

il est contraint dans l'inverse et, chose assez horrible, s'efforce à plonger, noyant sa nacre, au fond de l'irrespirable milieu commun.

(Je reprends plus haut.) Je crois bien, et ce fut la plus intéressante illusion dans mon perfectibilisme jadis, que la race humaine est loin de la « triomphante perfection » dans les rapports entre les siens. Plus j'y songe et plus c'est vrai : il y a dans l'amitié toutes les ressources, *toutes*, pour chez une élite, user définitivement la notion Amour, la remplacer. Considère la conception d'une communication mieux qu'illusoire entre deux êtres, comme la limite ou circonférence du problème et vois combien l'approché amical surpasse l'érotique. Hélas ! la difficulté gît, pratiquement, dans l'avantage même. Pour cette fatale unité, on creuse mieux l'ami que le ventre tout féminin. La différence, dans un nombre écrasant de cas, s'installe : Ce nombre, engendré par la fréquence des esprits où ne veut pas régner une lucidité quand même, et le détachement de tout but autre que celui-ci, l'important.

Tout ceci est directement suggéré par tant de réalisations incomplètes, particulières, dispersées, obtenues une heure, ou grâce à un passager... malaise ! dirait-on. Moi qui ai beaucoup et longuement recherché cette orchestration... je me sens le premier coupable mille fois, introduisant d'autres éléments, fauteur d'impuretés. L'expérience a mal tourné en somme, puisque, à défaut de triomphe, on pouvait la mieux surveiller, saisir la fissure ! Et quel malheureux bel instinct, le mien ! de tant souffrir par les à-peu-près... Tu sais combien j'ai pourtant vagabondé ! Je reviens avec les bons principes, les immortels, mais las. Enfin comme ayant suivi mon astre de départ et d'enfance : se toujours proposer un but *impossible*.

Mais il ne t'est pas impossible de m'écrire.

P. VA.

[*7 octobre 1897.*]

Mon cher Gustave,

Je te remercie. Je note le changement d'adresse d'A. qu'il ne m'avait pas fait connaître. Ceci augmente le bizarre. Je lui écrirai bientôt ; maintenant, le temps me manque — et presque l'envie. Je le paierais bien cher, le temps, s'il s'achetait. Tu ne saurais croire combien je me débats entre mes trois ou quatre existences différentes empilées dans la journée unique. Paris, dur et plein comme un œuf, éreinte, mais où trouver ailleurs une journée comme mon dimanche dernier : trois étages de conversations différentes à interlocuteurs parfaits ; puis le concert à côté de S. M. Le soir, autre sexe.

Ensuite, deux jours d'obnubilation et de somme debout, au bureau, etc.

Tu veux faire de l'anglais ? Well. A part les ouvrages techniques, je te conseille de lire des revues et des journaux plus qu'autre chose. Par exemple, tous les matins lire son *Morning* ou son *Standard* est très intéressant. En fait de revues, celles politiques plutôt que les littéraires. Enfin, dispose de moi comme tu voudras.

Je turbine toujours un peu ma psychomanie. Il m'est impossible de considérer cela comme absolument nul. Je m'y suis efforcé sans le pouvoir. J'y revenais bientôt. Il me semble d'ailleurs que je pourrais, la plume à la main, justifier assez mon point de vue. Au fond, c'est une méthode et pas un système. Cela n'explique pas, cela remplace sans vergogne certaines choses par d'autres, ce sont des représentations et leur valeur n'est pas à chercher ailleurs que dans des applications. A ce point de vue je ne puis en être mécontent. Je voudrais faire pour toi une sorte d'exposé plus lucide que dans mes écrits fragmentaires et dans nos conversations forcément défectueuses, il ne fut. Si tu consentais à ce trafic, je pourrais t'envoyer ce schème qu'il me

serait d'ailleurs utile d'être *obligé* de faire. Tu me le renverrais, sommairement attaqué en marge et je désirerais cette critique ainsi tournée : qu'est-ce que telle hypothèse ou théorie nous apprend de plus ? Si, par exemple, tu trouvais sérieusement qu'en quelques points, je suis plus *précis* que la théorie ordinaire, je me tiendrais largement satisfait. En ce qui concerne la « rigueur » de ces essais, elle est très particulière. Je veux dire que l'explication ou plutôt la traduction, la transformation, la définition du fait psychique (ou autre) est avant tout pour moi limitative. Il y a (comme toujours) une première opération de réduction à faire. P. ex. nous dirions que la « théorie » de tel fait est accomplie lorsque nous aurons ramené la notion de ce fait à ne plus dépendre que d'un nombre restreint d'autres faits déterminés et choisis pour bases.

Enfin, je mets en tête une série de définitions qui s'écartent assez du langage technique ordinaire, mais je tiens à ce point, et j'ai raison d'y tenir. Tu vois d'ici les ravages que les mots volonté, entendement, raison ont déterminés.

En somme, je ne fais pas d'autres postulats généraux que ceux des mathématiques, et il faut bien en passer par là, ou s'asseoir. Je me permets, alors, des *constructions* comme on dit en *géométrie*. Au fond, tout mon truc est là. Je crois énormément à la richesse de ce procédé qui passe par l'arbitraire et arrive à la démonstration.

Finalement, tout ceci revient à une manière de s'exprimer qui, personnellement, m'est utile. Et puis je n'en comprends pas d'autre.

Bien à toi.

P. V.

Paris, le [4] janvier 1898.

Mon cher ami,

J'ai revu Auzillion il y a quelques jours. Les injures ne lui ont pas manqué... Il a prétendu avoir été malade et paraissait aplati. En le considérant je l'ai jugé malheureux de n'avoir pas, je crains, la ressource d'une recherche ou d'une occupation intérieure. Cela n'empêche pas les gros chagrins. Cela est le fil de fer autour duquel tremble tout le flasque de la vie. Sans cela je me serais assassiné ou dissous mille fois car à chaque instant le relief du monde devient si dur ou si égal qu'on ne peut plus aller de l'avant, ni respirer une fois de plus. Ainsi, je suis maintenant extrêmement ennuyé et je vais causer avec toi, et il faudra bien que j'y pense en le faisant.

Ta lettre m'a vivement combattu. Tes objections, fixées et écrites, m'éclairent et ne me paraissent pas insurmontables. Ce qui me semble plus difficile c'est de m'expliquer. Je ne sais par quel bout te prendre.

Tu me reproches la recherche des « idées claires » le sacrifice de l'exactitude à la précision, la réduction d'un complexe, obscur ou clair, touffu, etc., à quelques notions abstraites combinées, enfin l'emploi de la quantité. Et tout ceci demande des explications. Le plus simple est de t'exposer — comment ces objections ne me semblent pas fondées.

Je ne me propose pas de faire un système. Leur temps me semble passé ou à venir. Je ne veux donc pas remplacer le monde par tel groupe de notions claires. Je veux au contraire voir plus complètement ce qu'il est. Les détails d'astres que donnent les lunettes, la courbe que l'observation montre qu'ils décrivent, les états d'une chose très rapide, etc. ne sont pas directement donnés, mais certains instruments permettent de les connaître et de les ajouter à la connaissance du monde très vala-

blement. Il en est de même ici. Avant tout, je me fais des instruments.

Mais passons au point de vue important. Celui d'*Arithmetica universalis*. Je ne considère pas les états mentaux en eux-mêmes ; ils sont infinis, discontinus, etc. Mais il est possible de croire que leurs variations ou leur sort ne soit susceptible d'être mieux connu. Ainsi, la géométrie euclidienne ne décrit pas les formes réelles. Elle est partie d'observations sur les formes réelles, et en considérant, par exemple, tous les mouvements que le corps le plus *irrégulier*, le moins « objet de science » peut prendre, elle a remarqué que pour certains de ces mouvements une ligne devait rester fixe. Cette ligne ne peut être qu'une *droite* et le mouvement est celui de rotation. D'où définition.

Prends de même des phénomènes mentaux de n'importe quelle nature, des images, des phrases intérieures, des sentiments etc., etc., tous ces ph. sont comme égaux relativement à certains états. Ainsi l'oubli les atteint également, le sommeil les altère, id. etc., ils font également partie d'associations et défilent. Enfin, si on les altère, si on les reproduit, etc., ils peuvent + ou — se grouper en classes suivant le traitement qu'on leur fait subir.

Eh ! bien, je pense que le nombre des opérations que subissent ces ph. complexes, directement insaisissables, est limité, je pense que l'étude de leur existence est possible.

Remarque que si tu avais *pleinement* raison dans ta critique — et tu as partiellement raison, c'est sûr — les arguments des Eléates auraient interdit toute connaissance du mouvement, toute physique — et pourtant... ce serait dommage.

Ne me fais pas l'objection « qu'il n'y a pas de lignes droites ou de cercles parfaits dans la nature ».

Il ne serait pas méprisable d'avoir une méthode qui

permettrait, par exemple, de faire régulièrement ou de défaire à propos d'une idée quelconque, le maximum d'associations qu'elle entraîne, d'envisager l'*ensemble* de ces associations, de savoir jusqu'où on peut dépouiller de ses associations cette idée sans la détruire, sans l'altérer, sans l'empêcher d'être reconnaissable, et de connaître réciproquement le mécanisme existant qui permet d'accrocher toute idée à toute autre suivant I ou M chemins, suivant une série d'états plus ou moins longue. A ce propos, tu me dis que j'appauvris le monde, que je lui substitue une théorie décolorée, indigente. Exemple : soit un objet de cette réalité que je pressure. Qu'est-ce que c'est pour le sens commun ?

C'est une abstraction tellement indurée que l'objet est à peine pris par la sensation et que l'esprit déforme de suite cette dernière pour la faire coïncider avec une image toute faite d'où partent les abstractions familières. Ma tâche, alors, est de rompre ce groupe, de revoir physiquement l'objet tel qu'il est, lambeau sans nom, chose indépendante de sa généalogie abstraite — de me dire qu'il est visible d'une infinité de points, de choisir ; de chercher d'où il est vulgairement reconnaissable, de me plaire aux autres — d'étudier la réduction, le schématisme dont il a été victime — de comparer les altérations que peut subir la sensation qu'il me donne dans la réalité, à celles qu'il peut subir en idée, en tant qu'image etc... Tout ceci ne me paraît pas un appauvrissement ni du monde ni de l'esprit.

Quant à l'introduction de la quantité, voici ma réponse : nous ne pensons pas tout à la fois, nous sommes donc obligés d'analyser la connaissance en une succession d'états, aussi n'importe quoi que tu voudras, mais successifs. Cette évidence est d'ailleurs consacrée par les termes mêmes du principe de Contradiction. (Qui ne sait comment s'en tirer et prononce le mot déjà dangereux de *temps*...) Deux états qui se suivent ont

donc, par hypothèse *au moins*, une relation : celle de séquence. Pourquoi ne se confondent-ils pas ? Parce qu'il y a une certaine impossibilité — dirait La Palice. Cette impossibilité fait qu'ils ont chacun une certaine durée non nulle (ce qui est une deuxième tautologie, une simple conversion de terme), or, une durée est un quantum. Le contenu des états est ce qu'on voudra, aussi peu quantifiable que possible — cela m'est égal, je ne m'en sers pas — mais chacun d'eux est une unité, une constante. Ici intervient l'hypothèse, si tu veux. On pourra dire : nous avons deux états successifs, et leur première relation de séquence pure et simple. *Y en a-t-il d'autres ?* Et on aura une première classification, groupe d'états purement successifs. Groupes d'états entre lesquels on aura d'autres relations, telles que celles-ci : A et B étant les deux états, si A est donné B est donné. Cette expression se complique si on subdivise chaque état en deux portions (qui sont d'ailleurs indéniables en tant que faits) l'une dite purement mentale, l'autre sensationnelle — physique. On aura aussi des cas où A et B étant encore les états B contient une portion de A + autre chose, etc...

En particulier, j'ai relevé un cas où ces distinctions me paraissent très intéressantes (voir le *Mercure* de janvier, un article méli-mélo sur la Sémantique). Je diviserai volontiers les liaisons mentales de quelque nature que ce soit (c'est-à-dire la distinction d'un certain ensemble de pensée en deux parties : l'une jugée antérieure, l'autre postérieure) ainsi les unes sont *irrationnelles*, c'est-à-dire que A étant produit, B se produit si on ne retrouve rien de A dans B. Ce sont tous les symboles, les langages en général qui sont constitués par des sensations (ou des ph. mentaux) accolées à des idées arbitrairement. C'est ce qui fait qu'on [est] obligé d'apprendre les langues qu'on ignore et qu'on peut les ignorer. Les autres sont *rationnelles*, c'est-à-dire

que, A′ étant donné, on peut toujours construire B′ avec ; ainsi une sensation non regardée comme symbole est-elle suivie d'idées, images, etc. Ce premier terme contiendra toujours A′ partiellement. Exemple : toutes les métaphores. Je touche le poêle tiède, je pense *après* à un cul de femme. Le terme commun est la chaleur, la douceur de la faïence etc. Je pourrais inversement passer du derrière susvisé à une chaleur de poêle douce. $B' = A' + R$. La métaphore des mots serait celle-ci : le *vol* est comme un *val* ; le *sol* comme un *cil*.

Mais les idées correspondantes à ces mots ne suivent pas la variation légère de leur son, elles diffèrent *de suite* beaucoup plus. Je vais te donner un exemple assez curieux. Dessine une petite maison c'est le système hiéroglyphique. Eh ! bien on ne peut passer directement de cet objet à une maison réelle ; agrandis et colore, ça y est. Écris le mot *maison* tu peux le tripatouiller tant que tu voudras, si je ne sais pas la *signification* de cette énigme graphique ou sonore je ne le lirai jamais.

Le dessin, en tant qu'il représente les objets, n'est pas irrationnel. Le langage l'est.

Ceci conduit à envisager les *opérations*. Mais tu vas me demander ce que cela veut dire. Tu vas gueuler. Que serait-ce si je te parlais de la notion que je cherche des groupes d'opérations, des nombres d'opérations, de la réversibilité, etc., etc. !

En terminant pour aujourd'hui cette plaidoirie désordonnée et discursive qui remplace l'exposé méthodique que j'aurais voulu faire, je te citerai quelques définitions plus ou moins justes empruntées à la *Méthode*, mais que je crois assez amusantes en tout cas :

Ce qu'on appelle rapport de causalité n'est qu'une possibilité de construction.

La psychologie est comme la géométrie du temps.

Le principe de contradiction est un fait d'observation. Si on le révoque, on invente le temps à *n* dimensions,

le temps où des ph. de connaissance connus à la fois pourraient être incompatibles et différents jusqu'à la contradiction. Il y a quelque chose d'unique dans chaque état de conscience, qui le caractérise. Je ne sais quoi. La différence des objets quelconques se ramène à la difficulté + ou — grande d'exprimer l'un par l'autre, *id est* de *pouvoir* les déformer jusqu'à les faire entrer dans un certain ensemble un.

(Entre parenthèses la notion du *possible* me semble mériter les honneurs de la plus profonde analyse. Est-ce fait ?)

Je t'enverrai incessamment des choses anglaises. Écris-moi. Nous arriverons peut-être à nous comprendre. Ceci n'est qu'une escarmouche.

Souhaits, main,

P. VALÉRY

[6 avril 1900.]

Mon cher Gustave,

Je comptais répondre à ta lettre — mille soins imaginables ont suspendu cette réponse.

Je suis heureux de ton projet de voyage à Paris — puisque, je l'espère, on se verra — moins sans doute que si j'étais (alors) célibataire — mais autant que possible.

Je compte me marier vers le 31 mai. Je vais commencer à connaître les ennuis de l'organisation — et les difficultés qu'impose à ce moment la restriction des finances.

Mais il faut voir un peu de tout.

Naturellement, aucune nouvelle d'Auzillion. Il n'y a aucune raison pour que j'en aie maintenant plutôt que naguère.

Je l'inscris donc aux « disparus ». D'ailleurs je sentais

trop quand nous nous voyions encore (ici) que nous n'avions guère plus de points de contact... sinon le souvenir. Cela eût suffi — mais il paraît que c'est un lien frêle. Sardinoux m'a écrit les plus affectueuses choses et annoncé la naissance d'un fils. Ce vieux Sardine me tient au cœur — et, avec toi, forme mon meilleur passé. J'ai peu à peu dû renoncer à cette culture des amitiés qui jusqu'à ces trois ou quatre dernières années a pris les deux tiers de ma vie — et de laquelle je me félicite encore. Je me dis souvent : combien de bons compagnons j'ai rencontrés — quelle chance — grâce à des esprits comme tel et tel (le tien) j'ai su tout de suite — ou très tôt — chercher les vraies valeurs, ne pas avoir confiance dans celui qui imprime, est lu ou connu.

Par inversion, j'ai vu nettement le défaut de l'écrit — sa fausseté — (s'adresser à un public *vague*) j'ai senti qu'il était une dégradation, un abaissement de la chose fine et toujours profonde, constituée entre soi, *ad amicum*, élégance suprême. Mais je m'avoue que je n'ai pas réussi — dans aucun cas — à pousser *extrêmement loin* le voisinage spirituel.

Je me souviens avoir été fui quelquefois — quelquefois avoir renâclé moi-même. J'aurais voulu trouver qui eût été avec moi comme je suis avec moi.

Tout cela est folie, ou si l'on veut, la limite irrationnelle d'une tendance.

Maintenant — outre les conditions de la vie — je suis trop enfermé dans le plus spécial des cercles — je me suis peu à peu élaboré des goûts si particuliers — une manière de penser si élémentaire ou singulière — je vois le monde si à ma façon — que j'ai renoncé à toute particularité communicable — je me tiens, *dès qu'il y a quelqu'un*, dans la normale.

C'est-à-dire que je ne fais plus d'amitiés.

Je me marie,

ton P. V.

RECHERCHES

TU PEUX TUER CET HOMME (III)

Kafka, qui a livré, lui aussi, un combat solitaire contre ce qu'il n'aurait pas appelé l'absurde [1], a mis en image un raisonnement très proche de celui d'Albert Camus, quand celui-ci (dans l'introduction de *L'Homme révolté*) dit de la position absurde qu'elle est intenable, que toute pensée de la non-signification vit sur une contradiction, dès qu'elle s'exprime. « Parviens seulement, dit Kafka, à te faire comprendre du cloporte. Si, une fois, tu arrives à l'interroger sur le but de son travail, tu auras du même coup exterminé le peuple des cloportes. » C'est bien le même mouvement : il s'agit d'exterminer la vermine, la vermine du nihilisme ; cette extermination seule nous permet de faire place nette pour rendre possible le commencement. Il se confirme, en outre, que la « compréhension », la pensée qui a toujours déjà posé des buts et des valeurs, est, par elle-même, la puissance qui extermine l'absurde, le mouvement où l'absurde, s'il s'y laisse engager, s'extermine lui-même. Il est vrai, Kafka dit : « Si tu parviens, si tu arrives », il ne dit pas que cette tentative doive réussir, il suggère plutôt — mais cela n'est pas non plus affirmé : certainement, l'une des arrière-pensées de Kafka est que le dialogue est impossible, mais qu'à cause de cela il faut engager le dialogue [2] — il suggère donc que la confrontation entre la

1. Kafka dit pourtant de la loi, la loi intérieure : « Pourquoi compares-tu la loi intérieure à un rêve ? Semble-t-elle aussi absurde (*sinnlos*, dépourvue de sens), aussi incohérente, aussi inévitable... que le rêve ? Tout cela — absurde d'abord, car c'est seulement quand je ne l'observe pas que je peux subsister ici... »

2. C'est pourquoi le dialogue est le danger même. « Le dialogue est un moyen du mal », dit Kafka. C'est donc le mal, le cloporte lui-même,

pensée et l'absurde est elle-même absurde. Le dialogue avec le cloporte, qui consiste non pas certes à le faire parler, mais seulement à l'interroger, à le soumettre à l'espace de l'interrogation, est dialogue où parle seulement notre désir d'en finir avec le cloporte, notre volonté de clarté qui est volonté d'extermination. Ce dernier mot doit faire réfléchir. Il y a dans la profonde image de Kafka comme la mise au jour d'une violence inquiétante et prometteuse. Il s'agit d'exterminer, de supprimer : quoi ? peut-être une région de l'être avec laquelle il ne faut pas frayer. On ne peut pas faire sa part à la vermine, on ne peut pas, même si on le voulait, parler à la vermine, sans l'anéantir. La parole serait donc ce qui porte la mort à la vermine, ce qui signifie pour celle-ci néant et destruction ?

Mais qu'est-ce donc que la vermine ? Question qui ne voudrait pas insidieusement tendre à faire œuvre d'extermination, qui voudrait préserver ou réserver ce qui est en jeu sous ce mot. Il s'agit apparemment d'une région très basse, de ce peuple des bas-fonds que de tout temps les hommes ont repoussé en l'appelant lémures, quelque chose de très abject et de très trompeur, le désert, la désolation vide et insaisissable de l'enfer. Apparemment. Mais, de cette apparence, nous ne pouvons plus aujourd'hui nous contenter, nous ne voulons pas être dupes et nous cherchons à l'interroger pour lui faire dire son vrai nom. Tout le monde est prêt à exterminer les cloportes, nous en avons fait bien d'autres, mais qu'est-ce qui se cache sous le nom de cloporte ? Dans une autre partie de son œuvre, Kafka exprime une pensée qui pourrait passer pour une réponse : « Les corneilles prétendent qu'une seule corneille pourrait détruire le ciel. Cela est hors de doute, mais ne prouve rien contre le ciel, car le ciel signifie précisément : impossibilité des corneilles. » Ici, les corneilles sont les hommes et leurs pensées jacassantes et prétentieuses, la prétentieuse pensée logique qui affirme : une seule pensée, et l'absurde est détruit — ce qui est hors de doute, mais ne

qui voudrait nous attirer dans le dialogue avec lui. Nous nous entretenons avec le mal pour le réduire, le maîtriser, mais cet entretien est déjà le mal. C'est par la même méfiance que Camus juge préférable de s'écarter silencieusement de l'absurde, mouvement où il y a, il est vrai, autant d'amitié que de soupçon.

prouve rien contre le ciel de l'absurde, car l'absurde signifie : impossibilité des pensées (logiques). Cette réponse ne semble pas faire beaucoup avancer le dialogue, elle nous met pourtant en présence de cette région adverse pour laquelle les êtres réels que nous sommes, les pensées humaines, où parle la possibilité, le pouvoir du *logos*, ne sont pas rejetées de la réalité, mais entrent dans l'impossibilité. Il y a donc éventuellement une région — une expérience — où l'essence de l'homme est l'impossible, où, s'il pouvait pénétrer, ne fût-ce que par la parole, il découvrirait qu'il échappe à la possibilité et où la parole se découvrirait elle-même comme ce qui met à nu cette limite de l'homme qui n'est plus un pouvoir, qui n'est pas encore un pouvoir. Comme on le voit, la question, sinon la réponse, se concentre sur le mot impossibilité, mot nécessairement ambigu, puisqu'il ne s'offre à nous que dans la rigueur de la négation — absence de pouvoir, privation de la possibilité, l'impuissance absolue — et que cependant il cherche à dégager une affirmation qui échapperait à la fois à l'être (entendu au sens où l'entend l'ontologie : non pas seulement les êtres, mais l'être qui est à l'œuvre sous les existences réelles ou possibles) et à la négation de l'être.

*

Il semble que nous soyons ici renvoyés à l'enfer où pénétra Orphée, ou encore à la rencontre du désert que nous avons évoquée en tête de ces réflexions, rencontre dont seul l'art peut entendre, supporter l'appel, mais il se peut que tout rapport de l'homme avec l'homme tourne aussi autour de cette rencontre, l'élude, la méconnaisse à cause de son danger, l'oublie pour en oublier le risque, mais cependant l'exige implicitement, nous interroge obstinément sur elle, nous presse passionnément d'y revenir.

Quand, dans l'immense vide du désert, nous rencontrons le compagnon équivoque qui tout à coup surgit à nos côtés, tout nous conseille, si nous ne voulons pas périr dans l'illusion fascinante de l'absence, si nous voulons nous dérober au mirage qui nous fait soudain rencontrer le désert sous la figure d'un compagnon, de lui faire subir cette interrogation

extrême, nécessairement violente, qui a la mort pour horizon. C'est là l'épreuve terrible, cruciale. Qui a atteint le désert où règne l'absence de rapport s'expose à cette épreuve et y expose celui qu'il rencontre : il faut, là, tuer son compagnon (ou nous laisser tuer par lui, ce choix subsiste peut-être) pour en reconnaître, en vérifier la présence, pour saisir en lui le moment où l'absence de rapport devient le pur rapport de l'immédiat. Mais essayons de mieux voir ce qu'est ce moment, ne nous laissons pas impressionner par la simplicité de ce dénouement, car, là où tranche le glaive, l'essence du nœud reste toujours nouée.

Ce moment qui est celui de la rencontre le précède en même temps, se situe à la limite mouvante où, du fond de la profondeur originelle, région toujours autre, espace du vide et de la dispersion, ce vide, cette nudité devient le visage nu de la rencontre et la surprise du face à face. Telle fut Eurydice dans les enfers, au moment où Orphée va la toucher du regard, quand il la voit telle qu'elle est, voit qui elle est, l'enfer, l'horreur de l'absence, la démesure de l'*autre* nuit, et cependant, en ce hasard, le vide est alors aussi le visage nu d'Eurydice tel que le monde le lui a toujours voilé, la nudité merveilleuse du face à face, le bonheur de l'immédiat, lorsque les murailles sont tombées. Et, il est vrai, le regard d'Orphée la disperse, ce regard de la possession et de la violence appropriatrice, mais, avant ce regard destructeur qui a fait le vide et exterminé l'illusion cadavérique — ce que, pour obéir au vocabulaire de la sagesse diurne, on ne craindra pas d'appeler la vermine, — il est un autre regard qu'il ne faut pas négliger et dont le mythe essentiellement nous parle : ce regard, c'est la parole, c'est le chant d'Orphée, ce langage qui certes dit la mesure dans la démesure, mais dit la mesure de par la démesure, ne repousse pas l'enfer, y pénètre, consent au risque de cette migration infinie, parle au niveau de l'abîme, de l'immense faiblesse, du dénuement sans mesure, et donne ainsi parole à l'abîme, entente à ce qui est sans entente. Parole qui n'est pas cette simple puissance magique que nous autres hommes du pouvoir et de la possession avons l'habitude de nous représenter, qui n'est même pas le charme capable de faire de la passivité une action, mais parole où celui qui

parle et celui qui est interpellé sont sous un rapport immédiat, ne parlent pas, mais entendent le silence que l'appel, l'interpellation de cette parole établit au niveau de la nuit et qui est entre l'impossibilité et la possibilité et comme leur limite.

Cette parole, sans doute, conduit au regard d'Orphée, celui qui perd ce qu'il saisit. Mais, et cela est de grande conséquence, parce qu'elle le précède, qu'elle est elle-même ce regard, mais antérieure à lui, le regard d'avant le regard, elle est, par son essence, liée au moment où, avant que ne s'évanouisse dans la mort radicale le visage nu d'Eurydice, se révèle cette nudité même de son visage, cette transparence qui échappe à l'être, au pouvoir de l'être, de la violence qui force et qui saisit, nudité et transparence que la lumière ne pénètre pas, que la puissance ne touche pas, que la mort fait disparaître, certes, radicalement, mais n'atteint pas.

Nous pressentons ici deux affirmations qu'il est difficile de désunir. Rappelons-le encore : dans le monde, nous sommes liés à la négation, mais nous réussissons — c'est cela, le monde — à faire d'elle une possibilité et du néant un travail ; cette négation, cette mort est en général partielle, invisible, dérobée par l'apparence stable de ce qui s'édifie grâce à elle ; de même, notre parole est dans le monde mort et violence, mais violence toujours partielle, mort jamais immédiate, ni visible, même dans le commandement qui donne la mort, mort toujours limitée et mesurée. Mais, dans cet instant que nous essayons de fixer, il en va tout autrement : là, la rencontre ne se borne pas à une destruction voilée légère, elle est rencontre qui va jusqu'à la mort, et mort non pas partielle, mais radicale. Là, le regard est la violence qui signifie la mort, l'atteinte effroyable ; là aussi, la violence qui tue n'est rien d'autre que le regard qui veut voir par le mouvement extrême de la communication impatiente et du désir. Mais pourquoi, ici, la rencontre est-elle le risque de la mort absolue, cette négation, non pas partielle, étirée dans le temps et compensée par le temps, mais totale, mortelle ? Précisément parce qu'en ce point elle est rencontre de ce qui est immédiat, de la simplicité qu'on ne peut « saisir » sans la faire disparaître entièrement et absolument. Ainsi la parole se révélerait donc ici dans son essence, qui serait, comme nous le supposions en

commentant la pensée de Kafka, de porter la mort, de signifier pour ce qu'elle rencontre néant et destruction ? Non, et c'est l'autre face de l'affirmation, la parole est seulement ce qui *met à nu* le visage, ce qui certes l'expose ainsi à la violence radicale en l'exposant à la fragilité de la faiblesse et de la nudité, ce qui, en outre, appelle aussi cette violence, car c'est en quelque sorte dans l'acte de mort seulement que cette nudité, cette simplicité se révèle comme ce que la mort détruit mais n'atteint pas.

Comme s'il fallait la proximité du pouvoir absolu, celui de la mort, pour dépouiller, par la parole, la figure habillée — toujours habillée par le monde — des êtres, pour rendre cette figure nue et en assurer la rencontre, mais pour découvrir, en même temps, que cette nudité est ce qu'on *rencontre*, mais ce qu'on ne *saisit* pas, ce qui se dérobe à toute saisie. Comme s'il fallait donc l'exercice du pouvoir absolu pour rencontrer la limite de ce pouvoir, non plus sous sa seule forme négative, mais comme une étrange affirmation qui échappe et à l'être et à la négation de l'être. C'est à cette limite que l'absence de rapport — l'inaccessible, l'insaisissable désolation du désert — devient, par la parole qui s'est établi à ce niveau, devient en elle le rapport de l'immédiat et la merveille du face à face. Après quoi (cet « après » n'est naturellement pas chronologique) tout risque de tomber sous la violence qui anéantit et de s'effondrer dans l'insignifiance.

Que ce mouvement soit le risque même, cela ne peut être nié. Là, la parole est environnée par l'horreur vide, l'erreur de la nuit vide. Elle est sous l'ombre de la violence qui rend la mort possible et dans l'enchantement de la mort comme impossibilité, elle est liée à l'une et à l'autre, à l'impatience et à la patience, à la violence du désir impatient, du regard d'Orphée qui saisit et donne la mort, et à la démesure de la passion d'Orphée, celle qui fait de lui l'« infiniment mort », l'Orphée mis en pièces et dispersé, qui souffre la passion et la patience d'un mourir infini. Elle est liée à ces deux espaces de la mort, elle est l'intimité de leur double violence, intimité où cette double violence semble se neutraliser, *semble* un instant se pacifier, comme au centre du maelstrom l'extrême mouvement se fait immobilité.

Il nous semble que, si Albert Camus, dans son œuvre et dans sa méditation, a accordé une place si importante à ceux qu'il a appelés « les Justes », ces jeunes gens nommés, « par dérision » comme l'a dit Brice Parain[1], nihilistes, et qui surent donner et recevoir la mort dans l'angoisse et le bonheur d'une double innocence, c'est parce qu'il a reconnu en eux, dans leur histoire, cachée sous l'accomplissement de la violence, l'ombre ou la trace de l'exigence qui conduit à une communication véritable. Pourquoi cette histoire si lointaine d'hommes qui, de toute façon, sont exclus de notre temps, semble-t-elle nous concerner d'une manière qui reste secrète, que, du moins, n'épuise pas l'intérêt des événements, ni leur intérêt historique, ni leur valeur humaine exemplaire ? Est-ce parce que, nihilistes, voulant « la fuite des tyrans et des démons », comme le demandait Rimbaud, ils furent eux-mêmes des démons, les héros d'une décision négative ? Mais furent-ils des héros ? Ne furent-ils pas, au contraire, étrangers à tout ce qui fait glorieux et visibles les héros ? Sans doute, nous connaissons certains d'entre eux : Kaliaev, Jeliabov, Sozonov, ce sont là des noms, ce sont aussi des visages, mais ce qu'ils nomment est anonyme, ce qu'ils nous montrent est sans figure. Ils ne furent pas non plus des saints ; les tourmentés de l'ambition n'ont pas été absents de leurs rangs, ni les tourmentés de la gloire, ni les autoritaires qui voulaient vaincre selon leurs lois ; mais justement l'étrangeté de leur histoire, c'est qu'ambition, gloire, perversités de la violence collective, et même la beauté des actions héroïques, tout cela a fondu dans une transparence impersonnelle, et leur histoire, qui tient en quelques actes éclatants et un immense malheur sans nom, n'est l'histoire de personne, n'est que l'accomplissement de ce fait que chacun d'eux, dans l'infortune ou l'exaltation, avait réussi à n'être presque personne.

Et sans doute ils furent les hommes de la décision négative, mais d'où vient qu'à travers cette force négative, néga-

1. *Tu peux tuer cet Homme...* (Scènes de la vie révolutionnaire russe). Dans les pages qui servent d'introduction à ce recueil, Brice Parain a dit sur les nihilistes russes l'essentiel. (Gallimard.)

tion d'eux-mêmes, négation des autres, prend jour comme une affirmation, s'exprime la transparence d'une parole nue et simple ? Que nous dit cette parole ? Quelle est cette affirmation ? Il n'est guère facile de l'amener au jour, car ce qu'elle dit, elle ne le dit pas d'une manière claire, en elle parle la simplicité, mais la simplicité — larmes et sang unis, détresse et espoir, amour et rigueur implacable — se refuse à ce qui, pour nous, dans le monde, est parole claire. Ce qu'elle dit, ce n'est pas seulement la terrible nécessité de la violence, la tension qu'il faut, lorsqu'on a rompu avec la sûreté du droit, pour soutenir encore avec justice ce qui n'est plus justifié. Cette histoire dit cela, mais elle ne dit pas seulement cela, pas exactement cela, ce serait peu, ce serait peut-être seulement l'enveloppe d'une autre illusion. « Mourir, dit Camus en exposant les pensées de Jeliabov, de Kaliaev, mourir annule la culpabilité et le crime lui-même. » Peut-être, mais pas au regard de la morale ni de la vérité du monde. Kaliaev tue le grand-duc Serge, puis Kaliaev meurt et en quelque sorte librement, non pas sous le seul coup de la vengeance de la loi, mais par un acte d'acceptation libre et un consentement prémédité. Kaliaev représente pour nous la liberté, tout ce qui nous est proche et ce qui nous importe. Le grand-duc représente le « despotisme », tout ce qui pèse sur le monde et l'obscurcit. Et pourtant la mort de Kaliaev ne peut pas racheter la mort du grand-duc, elle ne « l'annule » pas, ne la purifie pas, elle ne la rend pas plus juste, plus légère, mais plus lourde au contraire, elle s'ajoute à elle, elle est la même mort, la parenthèse ouverte qui se ferme à la fois sur deux êtres, comme si un seul et même être mourait deux fois, comme si cette double mort affirmait l'unité et l'intimité des êtres. Mais ici ce n'est plus la morale qui est intéressée (la morale ne justifie jamais Kaliaev, ne comprendra jamais son innocence, se place à un niveau où une mort n'équilibre jamais une autre mort, quelle qu'elle soit) : il s'agit d'une nécessité tout autre. Camus cite encore ces paroles de Kaliaev après l'attentat : « A partir du moment où je me suis trouvé derrière les barreaux, je n'ai pas eu un moment le désir de rester d'une façon quelconque en vie. » C'est qu'il le sait, d'un savoir auquel il ne se dérobe pas : dès l'instant qu'il a fait

entrer, par son initiative, la mort dans le monde, il est, lui aussi, entré dans la mort ; en accomplissant cette trouée dans un univers de reflets, de faux semblants et de supercheries, il a perdu le monde, sa consolation, sa lumière heureuse, il a perdu toute « possibilité » de vivre.

C'est là l'entente que les nihilistes ont eue de leur action extrême, une exigence non pas morale, mais qui se rapporte à la profondeur de la mort même dont ils avaient fait un instrument. Tuer n'est rien, si l'on ne réussit pas, dans le moment où l'on se sert de la mort, où l'on en fait ce pouvoir dégradé qu'est un outil, à lui conserver sa puissance sans limite, sa démesure qui ne permet pas qu'on l'utilise sans se perdre soi-même, sans se dépouiller de soi. Tuer n'aurait jamais suffi à créer ce trou dans le monde de mensonge, ce vide fascinant et illimité, si tuer n'avait été que la mise en œuvre d'une possibilité de ce monde même, avait été mensonge, usage d'une violence rusée dont celui qui se sert limite les effets en prétendant y échapper lui-même. Et il ne s'agit pas seulement ici de responsabilité, de la revendication personnelle d'un acte auquel on veut ainsi garder son efficacité. Il ne s'agit pas d'étonner le monde en mourant courageusement : pour beaucoup, il s'agissait de vivre, obscurément et désespérément, dans cet espace de la mort qu'ils avaient ouvert et où il leur fallait demeurer, privés de toute justification et de tout recours. Mourir courageusement, beaucoup d'hommes le peuvent ; le courage est le compagnon que le monde nous envoie, l'énergie que la vie nous délègue pour faire de la mort un événement encore uni aux valeurs du monde et à l'ultime respect de la vie. Mais descendre, avec lucidité et fidélité, dans l'espace ouvert par la mort, s'y tenir et y mourir à son tour, parfois y vivre, traversé et déchiré par la sentence de sa propre violence, c'est une décision qui dépasse tout courage, qui reste secrète, qui ne dit pas seulement le dévouement, l'héroïsme, la foi dans l'avenir. Savinkov dit de Dora Briliant qui prépara l'attentat de Plehve, celui du grand-duc Serge et de bien d'autres : « La terreur pesait sur elle comme une croix... Elle ne pouvait se réconcilier avec le meurtre, et pourtant elle avait accepté de verser le sang. Elle cherchait une issue et n'en trouvait pas. » Quand

on lui annonça que l'attentat contre le grand-duc Serge avait réussi, « sa tête s'inclina et je vis ses larmes, j'entendis les sanglots qu'elle ne pouvait plus retenir... « Le grand-duc a été » tué ! Mon Dieu, c'est nous, c'est moi ! Je l'ai tué ! Oui, c'est » moi qui l'ai tué. » Elle voulait donner sa vie, et c'est la mort d'un autre qu'on lui offrait. Elle ne voulait pas tuer, elle désirait mourir, mais on l'obligeait à vivre, et sa vie était un tourment sans mesure, sans issue. »

*

Dans la pièce qu'Albert Camus a écrite sur l'attentat du grand-duc Serge et qui, par sa force vraie et son langage, reste égale à la simplicité et à la grandeur de l'événement qu'il évoque, Dora, avant l'attentat, dit à Kaliaev (celui-ci, aidé par sa nature joyeuse, rêveuse, l'assure qu'il n'aura pas de défaillance) : « Je sais. Tu es courageux. C'est cela qui m'inquiète... L'attentat, l'échafaud, mourir deux fois, c'est le plus facile. Ton cœur y suffira. Mais le premier rang... Au premier rang, tu vas le voir... — Qui ? — Le grand-duc. — Une seconde à peine. — Une seconde où tu le regarderas ! » On sait qu'une première fois Kaliaev n'eut pas la force de tuer, parce qu'il vit, dans le carrosse, auprès du grand-duc, ses enfants, sa femme. Savinkov, qui avait organisé l'attentat, nous rapporte dans ses *Souvenirs* ce que lui dit, peu après cet instant, Kaliaev : « Comprends-moi. J'ai peur que ce ne soit un crime contre nous tous, mais je ne pouvais pas faire autrement. Comprends-moi, je ne pouvais pas. Quand j'ai vu cette femme, ces enfants, ma main s'est arrêtée... Je ne pouvais pas, et à présent non plus, je ne peux pas. » Quelques jours après, le grand-duc était seul, et Kaliaev l'exécuta sans hésiter.

Peut-être un tel épisode nous aide-t-il à nous rapprocher de cette parole simple, transparente, dont l'histoire nihiliste a, au sein de la terreur, réussi à maintenir ouverte l'affirmation. Ce que nous pressentons, c'est que le recul, l'arrêt de la violence devant la faiblesse des enfants, le « Je ne peux pas » de Kaliaev coïncide avec le moment où la violence dénude le visage, fait de l'homme ce visage nu, cette faiblesse enfantine, ce dénuement extrême devant quoi la mort recule, parce

qu'elle ne peut pas l'atteindre, parce que cette faiblesse est l'arrêt, le recul lui-même. Les enfants, la femme, leur innocence ne sont rien d'autre que le visage même du grand-duc, ce visage nu que Dora, dans la pièce de Camus, avait par avance fait voir à Kaliaev, rien d'autre que cette nudité qu'est l'homme sous le voisinage de la révélation de la mort, rien d'autre que la « seconde où tu le regarderas ». Cette seconde, voilà ce qui nous reste. Voilà le *temps* de la parole, voilà le moment où la parole commence, met à nu le visage, dit la rencontre qu'est cette nudité, dit l'homme comme la rencontre de cette extrême et irréductible limite. « Comprends-moi, je ne pouvais pas, et à présent non plus, je ne peux pas. » Ce « Je ne peux pas » est le secret de la parole où s'accomplit la communication. Il ne signifie pas l'interdiction morale de tuer, ou le fait que l'homme ne pourrait pas réellement tuer, comme si la mort n'était pas la mort radicale, laissait un reste et un surplus. Ce « Je ne peux pas » est comme la parole de la mort elle-même, une allusion qu'elle fait, dans l'acte de tuer, à l'évidence de ce visage auquel elle se heurte comme à sa propre impossibilité, à ce moment de la rencontre où elle s'éprouve comme impossible, moment qui est le recul de la mort devant elle-même, ce retard où peut avoir lieu la parole et qui est le lieu de la parole.

Parole, certes, que nous ne connaissons pas directement, que nous pressentons seulement, dans l'exigence que gardent d'elle tout art et toute littérature, qui est aussi l'horizon de toute révolte et de toute révolution. Parole, il faut le redire encore, infiniment risquée, car elle est environnée par la terreur, elle a pour frange et pour halo la violence radicale, elle est unie à l'obscurité de la nuit, au vide de l'abîme, si douteuse et si dangereuse que sans cesse revient sur elle cette question : pourquoi l'exigence d'une telle communication ? qu'avons-nous à faire avec elle ? que nous apporte-t-elle dans le silence terrible qui annonce l'extrême violence, mais qui est aussi l'instant où la violence fait silence et se fait silence ? Cela peut s'exprimer avec simplicité : c'est en cette parole, c'est peut-être seulement en cette parole que les hommes se « rencontrent ».

MAURICE BLANCHOT

LA LITTÉRATURE

SAINT-EXUPÉRY (II)

Née de l'action, l'œuvre à son tour l'engendre. On fête l'écrivain : le pilote rêve d'une gloire plus dangereusement conquise. Là-dessus la guerre. Et peut-être Saint-Exupéry l'envisage-t-il d'abord comme la plus noble des aventures. On le ménage, il proteste ; on cède, et l'épreuve qu'il connaît, il l'élargit jusqu'à témoigner pour un peuple.

Pilote de Guerre est un récit, un témoignage et un plaidoyer. On sait que l'œuvre fut écrite à New-York, où elle parut en version anglaise. C'était au début de 1942 : là où le pilote ne peut servir, l'écrivain lui succède. Sans doute, les services de l'écrivain passent de loin ceux du pilote, et les chefs de Saint-Exupéry avaient toute raison de le vouloir ménager ; s'il n'avait toutefois protesté au nom de son instinct — ou, pour reprendre ses mots, au nom de l'Esprit contre l'Intelligence, — il n'eût pas écrit ce livre, il n'eût pas rendu de tels services.

Un homme parle, cet homme que l'on connaît bien, cet écrivain et ce capitaine-pilote. Il se connaît lui-même et souligne plaisamment son personnage : les tours de cartes, les airs bougons ou farceurs, et l'âge qui est venu (quarante ans : la vieillesse !), la lourdeur du corps et du souffle, l'ankylose qu'ont laissée les fractures... Jamais sa voix ni sa mine ne nous ont semblé plus familières. Au demeurant, qu'attendre de son récit ? Tout paraît dit dès le départ. Une mission de reconnaissance, et la plus dangereuse ? Mais il en est revenu. Une mission qui, même heureuse, ne peut absolument servir à rien ? Soit, un bel exemple d'absurdité ; nous en avons connu d'autres.

Mais il parle, il conte ; il revit à la fois et commente. Il prolonge selon sa lucidité présente une épreuve toute sensible encore. La familiarité du propos brusquement se hausse (comme chez Malraux ou Drieu) au raccourci d'une formule : « Je ne vois plus la cathédrale que j'habite. Je m'habille pour le service d'un dieu mort. » La voix gagne en chaleur. Bonne chaleur humaine, qui déclenche naturellement l'éloquence ; et d'abord cette éloquence nous gagne. Mais il en abuse. Trop de cris, de gestes et d'images, trop de commentaires et de paraphrases, alors que le simple fait suffirait à nous émouvoir. Il appuie, il force le ton et le mot. Il ne le fait pas moins, encore qu'inversement, quand à la veine épique il mêle la familière : c'est pudeur, peut-être, mais on n'exploite pas la pudeur ; rien de plus faux que l'évocation de la gouvernante dans l'avion en danger, les clins d'œil au souvenir, les apostrophes : « Tu entends, Paula ? Ça commence à faire vilain... Ça, c'est un peu nouveau, Paula !... Tu sais, Paula, dans les contes de fées de l'enfance... » Diable ! il ne manque plus que l'accent.

Mais quoi ! Le livre est inégal ; il a ses erreurs et ses beautés ; s'il est prolixe, il peut se ramasser en phrases cinglantes ; il développe des allégories, mais frappe des médailles ; c'est assez dire qu'il a sa figure et son âme : il existe.

L'auteur nous lasse, sans doute, à vouloir tout comprendre et tout expliquer, et à peser sur nous pour nous faire comprendre. C'est que ce livre d'exil, répétons-le, n'est pas moins un combat qu'un récit ou une méditation. De là, parmi ses caractères, ceux qui peuvent aujourd'hui nous gêner : l'insistance, la mimique, les longueurs, l'acharnement à tirer d'une matière confuse un pur sens spirituel. Il n'est pas si facile de plaider une cause de vaincus, fût-ce auprès d'une cour bienveillante. Stigmatiser la défaite, c'est trahir l'esprit de la cause et renier les liens d'origine, c'est se séparer. L'on ne s'abaisse et l'on n'abaisse pas moins la cause, en cherchant des excuses à la défaite, ou en la drapant d'oripeaux pathétiques. L'infortune peut attendrir, mais certaine pitié touche au mépris. Solidaire de son peuple, Saint-Exupéry plaide, il le faut bien ; mais non pas en défenseur, ni en panégyriste — en homme qui sait et qui expose. En homme

qui s'adresse à d'autres hommes, et les honore assez pour les éclairer. Car il ne peut être question d'une sentence, fût-elle d'absolution : « Nous estimons trop confortable le rôle d'arbitre. C'est nous qui jugeons les arbitres. » De telles paroles sont, à travers un homme, l'honneur d'un peuple. C'était en 1942.

Donc, personnage, conscience et voix d'un drame, Saint-Exupéry ramasse dans les quelques heures d'une mission sa vie tout entière ; davantage, autour de l'avion, il convoque toute l'étendue et la durée de la France. De son aventure, de sa mission, il fait celles de son pays. Mission sacrifiée, soit, et qui d'abord semblait absurde. Le pilote, comme la France, y entre en rechignant : « A quoi bon ! » Mais ils l'acceptent. Et voici que l'absurdité même du sacrifice témoigne de l'Esprit.

Saint-Exupéry, au-dessus d'Arras, découvre le but qu'obscurément il visait. « J'ai été chercher, dit-il, la preuve de ma bonne foi. » (Cette bonne foi : la plus sûre vertu de son œuvre, et la plus ferme assise.) C'est de la mort acceptée qu'il tire tous ses droits : le droit de parler et d'écrire ; plus précieux, celui de participer et d'être ainsi plus que lui-même, celui d'aimer et d'être aimé. A la frontière de la mort, et par le sacrifice consenti, l'individu se fond dans l'immense famille ; il n'est plus qu'une des voies où l'Homme s'annonce, un des instruments par qui l'Espèce se réalise.

Au demeurant, ce corps, cette vie, est-ce une telle histoire ! On s'en fait des montagnes ; mais, à l'instant critique, où est le corps ? On ne le sent plus. Sagon, sur l'aile de son avion en flammes, n'éprouve rien d'autre qu'un loisir inattendu. Ce paysan espagnol, plusieurs jours enseveli dans une cave, sous les ruines de sa maison, si on l'interroge, ce qu'il se rappelle surtout, c'est qu'il a cherché sa montre. On se trouve dépossédé, on est vide ; mais on est prêt à naître. Et que, soudain, la mort s'éloigne : c'est alors la surprise et le bonheur de se sentir un homme parmi les hommes, d'être *de* l'homme. Quand le pilote, miraculeusement sauvé, rentre à sa base, rien ne compte pour lui que les paroles d'accueil qu'il va entendre, ou lire sur les visages : « Te voilà, toi qui es des nôtres. »

Cette découverte et cette leçon, *Terre des Hommes, Vol de Nuit* déjà, nous en offraient une ébauche. Mais elles viennent de se fonder sur la double épreuve d'un homme et d'un peuple. Saint-Exupéry trouve en elles sa vérité ; bien plus, il nous les propose comme notre seule chance de salut. Après cela, je me passerais volontiers de l'interminable homélie qui succède au retour du pilote. Saint-Exupéry est trop souvent de ces auteurs qui expliquent et affadissent en dix pages ce qu'ils nous ont admirablement fait sentir en dix lignes. Certes, en développant, en ordonnant ses pensées, il soutient, sur un continent nouveau, le pur esprit d'une civilisation. Héritière des valeurs chrétiennes, cette civilisation, dit-il, repose sur le culte de l'Homme au travers des individus. Car l'Homme ne se définit pas à partir des hommes ; ce sont les hommes qui se définissent par lui ; ainsi d'une cathédrale et de ses pierres. Mais nous avons laissé pourrir notre héritage, en bornant notre morale aux problèmes de l'individu ou de la masse. Il faut fonder l'Homme et restaurer la Communauté humaine, qui ne doit pas être la somme de nos intérêts, mais celle de nos dons. Seul instrument qui soit efficace : le sacrifice consenti à l'Homme, afin d'établir son règne. — Ne revenons pas sur ces belles et sonores formules, si dignes d'un noble cœur. En vérité, la cause était entendue. Elle était gagnée : non par le penseur, mais par l'homme.

*

Il n'est pas de biens plus précieux que les biens perdus. Perdus ? Mais si réels dans l'absence, que l'on croit soudain les découvrir. Saint-Exupéry, sur une terre étrangère, sent comme jamais les liens qui l'attachent, esprit et sang, à la France. C'est par elle qu'il existe. Subit-elle une atteinte : il s'en trouve lui-même offensé. Si naguère, sa mission accomplie, il réclamait parmi les siens une juste place, à présent encore il se tourne vers eux : Nous sommes, vous et moi, d'une commune appartenance ; laissez-moi, libre par fortune, me réclamer de vous qui, par votre épreuve, m'êtes doublement chers. C'est la *Lettre à un Otage*, qu'il publie au début de 1943, cependant qu'il réclame de participer au combat nouveau.

On ne peut voir dans la *Lettre* une œuvre véritable, et il serait injuste de la juger comme telle. Ici et là, elle nous touche comme un cri, une plainte ou une confidence. Elle nous gêne souvent dans la mesure où l'artiste, encore qu'impatient, veut lui aussi se faire entendre ; de là le prélude portugais, d'une grâce un peu trop complaisante, ou les couplets sur le silence : *Il est un silence de paix... Il est un silence de midi... Il est un faux silence... Un silence de mystère...* Nous voici revenus aux pires instants de *Courrier Sud.*

Mais les meilleurs instants de *Terre des Hommes* peuvent à leur tour être évoqués. C'est à l'occasion du double souvenir de Tournus et de l'Espagne. Saint-Exupéry se propose, non plus cette fois d'expliquer, mais de nous rendre sensible l'esprit même de ses liens. Il a, dans *Pilote de Guerre,* salué l'irremplaçable valeur d'une civilisation ; il pourrait ici peindre une haute figure, retracer un drame ou un débat exemplaire. Non ; ce que lui offre la mémoire du cœur n'est qu'une simple impression, et pourtant essentielle. Un jour de paix, près de Tournus, deux hommes sont attablés (le conteur et l'un de ses amis) dans un restaurant dont le balcon de planches surplombe la Saône. Le déjeuner s'achève ; on commande un Pernod. A quelques pas, deux mariniers déchargent un chaland ; on les hèle, on les invite, ils viennent et l'on trinque. L'un des mariniers est un Hollandais, l'autre un proscrit allemand. Étrangers ou Français : des hommes, de la substance et de la chaleur humaines. Et l'on est d'accord, et l'on sourit dans l'accord. D'accord sur quoi ? Sur la douceur du jour, ou l'excellence du Pernod ? Ne cherchons pas. D'accord sur le sourire et sa rayonnante qualité. La grâce est là, presque le miracle.

Un autre jour — c'est en Espagne, — on vient d'arrêter Saint-Exupéry, que l'on prend pour un espion ; on l'interroge, on le surveille ; et, comme l'un des geôliers fume, le captif, d'un geste, quémande un peu de tabac. Il mêlait à sa prière un vague sourire. Le « terroriste » lève les yeux et soudain, à son tour, ébauche un sourire. Là encore, rien ne fut dit, mais tout était résolu. Nous avons communié dans le sourire, nous sommes les fidèles d'une même église — et n'avons pas de vœu plus cher que son avènement.

Cet avènement, en 1943, peut sembler loin. Avant de l'atteindre, que de combats ! Puisque Saint-Exupéry se trouve contraint au loisir, il se livre à sa voix la plus intime ; par la fraîcheur du ton, de l'image et de la fable, un homme mûr essaie, à travers l'épreuve, de rejoindre son enfance. C'est *Le Petit Prince*, l'œuvre de Saint-Exupéry la plus populaire.

Il me faut avouer que je résiste à ses charmes. Non que je méconnaisse la fantaisie de l'auteur ; elle ne manque ni de grâce ni d'invention. Mais il en répète et accuse les traits ; il l'exploite. C'est qu'ici encore il veut trop dire, trop enseigner, et que rien n'est plus dangereux en de tels contes que l'intention trop manifeste ou le symbole trop suivi. Rien, sinon la « poésie » trop complaisante. On sourit à l'histoire de l'allumeur de réverbères — jusqu'à l'instant où le jeu devient une leçon. On s'attendrit à celle du renard qui voulait être apprivoisé ; mais le renard à son tour devient philosophe et poète, bénit le commerce des cœurs, qui lui a fait découvrir l'or du blé, et rappelle à l'enfant le prix d'une rose invisible. Cette rose même, qui nous plaisait d'abord comme une image familière, rajeunie de Meung et de Ronsard, cette rose qui n'avait de prix que d'être délicate, fragile et passagère, voici que de l'image elle passe à l'allégorie, et de l'allégorie tombe dans la complainte. Nous aimions enfin la rencontre, au désert, du Petit Prince et de l'aviateur ; mais leurs adieux dans la nuit, les paroles élégiaques de l'un, le pire silence de l'autre (*Moi je me taisais... Moi je me taisais...*), la vipère des sables, le cri, la chute, l'envol dans les étoiles : que d'insistance au pays d'Ariel, et que d'impudeur sentimentale ! « L'essentiel, disait le renard, est invisible pour les yeux. » C'est une leçon que l'auteur du *Petit Prince* n'a pas impunément négligée. Reste que Saint-Exupéry lui-même la connaissait bien, et qu'il en nourrissait le meilleur de sa vie.

*

Le Petit Prince parut en 1943. Ce fut le dernier livre que publia Saint-Exupéry ; mais, quinze mois plus tard, à sa mort, tel était l'amas de ses pages inédites qu'elles allaient constituer plus de la moitié de son œuvre.

On peut se demander, à vrai dire, quelque intérêt qui s'attache à un homme, si toutes ces pages réclamaient le grand jour. Je ne songe pas aux *Lettres* ; elles ont une gentillesse et une fraîcheur qui nous séduisent. Même quand il y va de son raisonnement, ou de sa morale, c'est encore d'une voix ingénue. Et que de traits intimes, où l'humour se mêle à la tendresse ! Il fait le bougon sentimental, l'ours apprivoisé, le vieux pilote au cœur d'enfant. Heureux ou triste, plus souvent l'un et l'autre, mais toujours le premier à sourire de son personnage. *Je viens,* écrit-il d'Alicante, *de donner trois cigarettes à un mendiant, parce qu'il avait l'air si heureux que j'ai voulu faire durer ce visage. Je me sens plein de bonté et d'indulgence.* Ou, de Casablanca : *J'ai un camarade dont les mains ont été brûlées. Je ne veux pas que mes mains soient brûlées. Je les regarde et je les aime... Je suis ce soir inquiet comme un lièvre. Le jour, tout est simple. J'aime bien partir et le risque. J'aime cela le jour, mais pas la nuit. La nuit, je suis douillet et je me plains moi-même.* C'est en 1927 ; il a vingt-sept ans.

Oui, l'on a bien fait de réunir ces lettres, et nous en souhaitons d'autres. Mais les *Carnets*, ces notes péremptoires et légères, n'était-ce pas desservir Saint-Exupéry que de les publier ? Quelques vues lucides, quelques formules bien frappées ne suffisent pas à dérober la confusion de l'ensemble. On est touché sans doute par la bonne volonté de l'auteur à pénétrer tout domaine, moral, religieux ou social, et, sur toutes choses, à prononcer un jugement, à proposer un remède. On peut admirer cette tendance à l'universelle compréhension. Mais quand l'écrivain, fût-il moraliste, assure ce double rôle de penseur et de guide, comment ne point voir ce qui le menace, ce qui le gâte, ce qui parfois le ruine ? Témoin, non plus de simples notes, mais *Citadelle*, cette œuvre monumentale — par les dimensions, par la candeur et l'ambitieuse visée, de même, hélas ! que par l'ennui.

Une œuvre inachevée ? Certes ; mais l'œuvre aussi dont il voulait faire une somme, qu'il commença dès 1936, et dont il disait lui-même : « Je n'aurai jamais fini. C'est mon œuvre posthume. » Nous savons qu'il l'aurait patiemment revue et émondée ; qu'en beaucoup de ces pages, parlées au dicta-

phone, des fautes ont dû s'introduire ; et que c'est miracle si l'ébauche d'une œuvre soudain se révèle comme une œuvre inégalable. Mais voilà, outre les brouillons, neuf cent quatre-vingt-cinq pages dactylographiées, et parmi elles des chapitres jalousement caressés ; voilà l'esprit de l'œuvre, le dessein de l'auteur, la voix qu'il prend, la qualité d'art qu'il poursuit et les moyens dont il dispose. Sur de telles conditions, nous sommes persuadés que cette œuvre, fût-elle parfaitement accomplie, resterait encore une erreur.

Ce n'est point que l'erreur manque de noblesse, on le pense bien, ni que les beautés fassent défaut. Paraboles ou paysages, les « morceaux » sont nombreux, que l'on aimerait dégager de cette masse. Mais enfin des morceaux ; et qui, dans l'éclat comme dans la suavité, offrent le même caractère : ils sont toujours tendus, ils sentent l'apprêt, parfois le maniérisme, souvent l'emphase. Devant le grand ouvrage de sa vie, cette « Bible de l'Homme », l'auteur force ses moyens ; il est obsédé par un constant souci de tenue. Il s'enferme dans une tour afin d'y proclamer son message ; mais si grave le message, si haute la tour, qu'il n'a pas trop, pour se faire entendre, de tout l'appareil du langage. A lui Nietzsche et les Prophètes (et jusqu'à Lamennais) ; à lui les apostrophes, les antithèses, les nobles balancements, les redondantes concisions, l'impériale simplicité, les traits de feu et les soupirs de fées ; à lui ces extravagantes inversions sur qui notre ami Jean Guérin peut méditer à loisir quand il voit en de telles figures le salut de la langue française [1] ; cette solennelle assurance qui n'est pas toujours fermeté ; ces milliers de *car*, qui prétendent fonder une pensée, mais ne la justifient que par elle-même ; ces répétitions martelées, qui semblent parfois le recours héroïque — sinon d'une faiblesse ou d'un doute — à tout le moins d'un besoin de certitude et d'irrévocable engagement.

On nous dit : « C'est un mouvement naturel de son cœur qui l'inclinait vers ce style. » Peut-être, mais un mouvement qu'aux meilleures heures l'écrivain savait contrôler. Saint-Exupéry, depuis longtemps, était menacé par la rhétorique ;

1. *N. R. F.*, nº 16, p. 740.

cette fois, c'en est fait : il s'y plonge, il s'y noie. S'il aimait dès ses premiers livres opposer l'*or* aux *fontaines*, et s'il en tirait de gracieux effets, c'est ici une fontaine d'or, presque un déluge. Il écrivait dans *Pilote de Guerre* : « Point d'étendue sans langage » ; de fait, il demandait à la parole de conquérir et d'organiser l'étendue ; cette parole devenait lien des choses et lien des hommes ; il ne lui demande plus rien d'autre que de bâtir une cité dans les nues. En vain nous convoque-t-il, du haut de la citadelle : sa voix, dès les premiers sons, n'est plus sa voix. Il avait le don et l'art de l'image ; je veux dire qu'il savait à la fois la susciter et la plier à ses fins. Mais voici que d'une première image une autre naît, et de celle-ci une troisième, puis de celle-ci encore... Et comme toute image comporte quelques abus, soit qu'elle amplifie la chose ou l'idée pour nous la mieux faire sentir, soit qu'elle en illumine un seul caractère — à chacune d'elles le décalage s'aggrave. Ce peut être le charme d'un poète ; mais d'un penseur et d'un guide ?

Mais encore, cette pensée, cette leçon, serait-ce qu'il les renouvelle ? Il les accuse tout ensemble et les réduit ; ce serait peu : à vouloir les formuler en paroles d'or, il les éloigne de nous. Qu'est devenu le compagnon scrupuleux qui nous contait l'épreuve et le repos, ou le bienfait d'un sourire ? Celui-là, pour nous toucher, n'avait nul besoin de porte-voix et de symboles ; il ne parlait pas en fils de roi, roi à son tour, pasteur des peuples ; il disait : « J'étais là, telle chose m'advint. » Bien sûr, il parlait aussi des étoiles ; c'est qu'il en descendait. Ni les étoiles, ni les déserts ou les oasis ne manquent à sa citadelle ; mais ils ne sont plus qu'un décor.

*

Ce grave échec d'un écrivain, nous savons bien qu'il ne fut pas celui d'un homme. L'homme n'a cessé, jusqu'à son dernier jour, d'acquérir de plus hauts mérites. Mais l'homme, dans *Citadelle*, est trahi par l'écrivain.

Faut-il en accuser les circonstances ? Pour une part sans doute. Davantage, le jeu d'un caractère et d'une destinée. Je doute que, dès l'adolescence de Saint-Exupéry, l'on ait pu

prévoir sa figure. Quoi d'étrange, s'il eût accepté les plaisirs et les mécomptes d'une vie d'amateur ? Il s'est choisi et formé en Afrique, non pas seulement par l'aventure et le danger, mais par les strictes exigences de la tâche, par la solitude et le conseil du désert. De l'homme est né l'écrivain ; et tous deux, longtemps, sont allés de conserve, stimulés l'un par l'autre, ou trouvant l'un dans l'autre une compensation. C'est un même appel qui les convie à monter ; et peut-être l'écrivain de *Citadelle* n'a-t-il pas moins de généreuse ardeur que le pilote de 1944. Mais, si l'action et l'œuvre d'art peuvent avoir une inspiration commune, elles diffèrent, et souvent s'opposent, par leurs moyens d'efficacité. Là où l'homme triomphe, et par sa mort même, l'écrivain échoue.

L'écrivain reste pour nous celui de *Terre des Hommes*, de *Vol de Nuit*, de *Pilote de Guerre*, de *Lettre à un Otage* ; celui qui a parlé, comme personne en son temps, de l'amitié [1], de la famille humaine, de l'effort et de l'heureuse détente, du dévouement à une cause, du haut sens que doit prendre une vie si elle mérite d'être vécue. C'est justice que la figure de cet écrivain se confonde avec la glorieuse figure de l'homme.

J'écris ces pages dans une campagne perdue de Loir-et-Cher. J'emporte et reprends, au hasard des sentiers, l'œuvre de Saint-Exupéry. Ici gagné, plus loin déçu, n'importe. Je sais bien que les écrivains ne manquent pas, qui montrent des dons plus sûrs (je lisais hier *La Rose de Sable*). Mais avec Saint-Exupéry, c'est une chaleur que j'éprouve, celle d'une vivante compagnie, noble jusque dans ses défaillances, humaine jusque dans ses heures héroïques. Un matin, ayant gagné un petit bourg, j'étais entré dans une boutique de mercière ; à l'instant de régler mes emplettes, je posai mon *Saint-Exupéry* sur le comptoir.

« Ce pauvre Saint-Exupéry, soupira la marchande, il est mort bien jeune. »

Ce n'est rien ; toutefois un rien qui peut sembler plus précieux que les articles ou couronnes littéraires.

MARCEL ARLAND

1. Celui qui dit d'un de ses camarades, au visage brûlé, qu'il était « privé du don de sourire, de montrer son amitié aux hommes » (*Pilote de Guerre*).

LECTURE D'HENRY JAMES

La première impression que nous recevons de son œuvre ressemble beaucoup à l'ennui. « La seule obligation *a priori* que nous pouvons imposer au roman, sans encourir le reproche d'arbitraire, c'est de nous intéresser », écrit-il. Il semble que la phrase s'applique plus aux autres romanciers qu'à lui-même. Dickens, George Eliot, Hardy, Balzac, immédiatement nous possèdent : son œuvre, il faut apprendre à la posséder. A pas prudents, comme dans quelque brouillard londonien, nous pénétrons dans un espace à la fois vide et singulièrement obscur. Sur l'arête lisse et froide des grands dialogues, soudain une lueur s'allume pour découvrir les lignes secrètes de la tragédie. A cette tragédie, pourtant, nous ne participons ni par la pitié ni par la terreur, ni par l'anxiété, ni par la joie — entièrement requis par l'effort et la difficulté de notre marche à travers tant de phrases sinueuses et trébuchantes, embarrassées d'incidentes et de parenthèses, aux longues courbes toujours rompues.

Un romancier ennuyeux — le premier grand romancier franchement ennuyeux, peut-être, dans l'histoire du roman. Ne nous étonnons pas des mécomptes de sa carrière, et qu'il ait parfois connu, à propos des *Ailes de la Colombe* ou de tout autre ouvrage, « le froid alpin » que verse un refus d'éditeur. Nombre d'artistes, d'intellectuels, d'hommes de lettres, figurent, dans son œuvre, une déception qui dut être la sienne. Roderik Hudson trahit son génie en venant en Europe, le héros du *Motif dans le Tapis* meurt sans avoir livré la clef de son œuvre indéchiffrable, le Martin Densher des *Ailes de la Colombe* est un journaliste besogneux qui n'écrira jamais un vrai livre, le Strether des *Ambassadeurs* est un écrivain raté :

« Il avait tant pris de sa vie pour produire un art si mince », dit de lui-même le héros des *Années moyennes*, un écrivain. Si James a très tôt renoncé à sa vocation de peintre, il a passionnément et continûment désiré la gloire théâtrale, qui ne lui fut jamais accordée. Quant au romancier, le renom du *Old pretendant* n'a peut-être pas enfoui dans sa mémoire tant d'amers souvenirs : l'indifférence polie du premier accueil parisien, Flaubert disant de *Roderik Hudson* : « C'est proprement écrit », la phrase cruelle de Wells. Son frère William lui-même avoue ne plus comprendre ses derniers livres. Au plus haut de sa réputation, James confie à un écrivain médiocre à gros tirages qui est son voisin de banquet : « J'aurais tant aimé, moi aussi, être populaire... »

Populaire, sans doute ne l'est-il pas devenu. Mais nous l'avons arraché à la pénombre : son œuvre est l'une des principales bénéficiaires des explorations réparatrices que la littérature poursuit dans son passé. Il offusque ceux qui, de son vivant, l'ont offusqué : Wells, Bennett, et bien d'autres. L'école de Cambridge et M. Leavis lui donnent dans leur panthéon une place de choix. M. Graham Greene se penche sur lui et le recrée à son image. Il semble à la littérature américaine que cette œuvre de haute culture suffise à dénoncer l'image conventionnelle à laquelle on la réduit souvent. Et la France commence à découvrir les œuvres complètes de l'auteur du *Tour d'Écrou* comme elle découvrait vers 1930 les œuvres complètes de Meredith.

Mais je ne suis pas sûr que la hantise du mal, que détecte M. Graham Greene, ou la dimension morale qui permet à M. Leavis de l'inscrire, aux côtés de Jane Austen et de George Eliot, dans « la grande tradition », soient les vraies raisons de sa gloire. Ni cet intellectualisme que l'Amérique oppose à ses complexes de parvenue de la culture, ni le cosmopolitisme qui redresse son penchant provincial. Quant aux raisons qui nous attachent à cette œuvre, elles me semblent autrement profondes que celles qui attachaient naguère Jacques Rivière ou Alain à Meredith.

*

Ce n'est pas dans la mesure où il enrichit le roman traditionnel qu'il nous importe : c'est dans le mesure où il l'abolit. Qu'il ait été le romancier du scrupule et celui d'une osmose où prend forme une société nouvelle ; qu'il ait reproché au naturalisme de ne pas avoir su « écouter aux portes de l'âme » et de n'avoir connu qu'une société provinciale (Dickens n'a vu que l'Angleterre, Balzac que la France), sans doute : nous sommes encore loin de compte avec lui. A imaginer ses romans d'après quelque résumé, nous verrions en lui le représentant d'un naturalisme élargi. A le lire, nous voyons qu'il est le précurseur d'une tradition qui est devenue celle du roman moderne. Si lié encore, par la date et la formation de l'esprit, au moment réaliste, il est le premier à mettre vraiment en question les formes traditionnelles et à dresser vers l'avenir une figure insolite et obscure que nous ne savons nommer que depuis peu.

James reprochait à Flaubert les limites de sa vision. Cependant il préférait *Madame Bovary* aux romans de George Eliot, si édifiants qu'ils fussent. L'objection véritable à *L'Éducation sentimentale*, la voici : « Un gigantesque ballon, fait de pièces de soie solidement cousues, et gonflé avec patience, mais qui refuse absolument de quitter terre... » A Balzac — son admiration la plus profonde et la plus constante — il reproche de n'avoir pas dominé le conflit de l'historien et de l'artiste. Tant de minutie descriptive : ne cherchons pas ailleurs ce qui reste d'argile aux angles des chefs-d'œuvre balzaciens. Ces objections, n'est-il pas le premier, n'est-il pas d'abord le seul à les faire ? Au roman qui suit la vie en une ligne fidèlement parallèle, ne veut que l'observer et la refléter, James oppose — le premier, peut-être — un roman qui la recrée de fond en comble, découd l'étoffe, en isole les fils et les renoue selon un ordre différent.

De *Roderik Hudson* aux œuvres où il est en pleine possession de lui-même, nous voyons James se délivrer peu à peu des techniques traditionnelles, descriptives et narratives, et de tout romanesque extérieur : il emprunte de moins en moins à la vie, de plus en plus à l'art lui-même. (Et que l'art soit devenu pour lui une valeur absolue, c'est sans doute ce que suggèrent — le tapis, en se tissant, indiquant

parfois son motif secret — ces contes fantastiques, *Le Dernier des Valeri*, *Rose Agathe*, où une œuvre d'art — qui peut être aussi une tête de cire à la vitrine d'un coiffeur ou une photographie — se substitue dans l'âme d'un personnage à l'amour des êtres réels.) Mais James ne nous donne ni le fantastique ni cet ordre nouveau, et comme matériel, de l'imagination, où triomphent entre autres Dickens et Balzac. Les éléments qu'il emprunte à l'univers de la perception objective et à la réalité sociale du temps, James les transfigure bien moins qu'il ne les soumet à un autre rythme, à une autre logique. Il ne les coule pas en une autre matière, il ne les transforme pas en un autre granit ou en une autre argile, éclairés par un autre soleil : allégés, décantés, déréalisés, les voici : frêles images, pâles décalques qui ne pèsent plus rien.

Et qui s'ouvrent sans résister, comme s'ouvre un espace nu, à l'instauration de lois nouvelles. A la « logique de l'existence » James, très consciemment oppose la « logique de l'art ». Le motif dans le tapis : ne le cherchons pas ailleurs que dans cette phrase. Ce qui gouverne sa création est bien moins le désir de changer l'apparence du monde que celui de donner un autre ordre aux éléments d'un monde sinon nul, du moins presque indifférent. Contradicteur moins des choses que de leur loi, moins des événements que de leur ordre, il lui importe avant tout de transporter quelques pierres choisies et homogènes à l'intérieur d'un espace assez lisse pour que sa géométrie intérieure y puisse régner sans partage. Quand il parle de son œuvre, comme dans la préface aux *Ailes de la Colombe*, nous voyons bien que les éléments en sont pour lui non point des images du réel ou des expressions de lui-même, mais des masses à répartir, des blocs à équilibrer selon une subtile et secrète architecture (« blocs solides de matière travaillée, arrondis aux angles, pour avoir du poids, du volume et de la vigueur... »). Au point même d'enlever toute signification aux composantes, sur aucune autre œuvre ne s'affirme aussi impérieusement l'exigence de composition.

L'œuvre, semble-t-il, n'ouvre son espace que pour permettre à un rythme secret d'ordonner le n'importe quoi de la vie et de l'imagination. Une telle exigence de composition implique la rupture du continuum réel, dramatique ou

psychologique ; et c'est par là que James s'oppose à ceux qui, à bien des égards, seront ses successeurs, mais qui ne rejetteront la tradition réaliste que pour mieux saisir, pensent-ils, la continuité du temps intérieur saisi dans sa totalité. « Réellement, dit James, les relations entre les personnages ne s'arrêtent jamais, et le problème exquis de l'artiste est de dessiner par sa géométrie personnelle un cercle à l'intérieur duquel ces relations pourront sembler heureusement s'arrêter. » A l'inverse du monologue intérieur qui bouleverse l'ordre psychologique réel pour qu'en éclatent les limites et que surgissent ce que ses perspectives dissimulent, le dialogue de James refuse et refait l'ordre (mieux : le désordre) naturel, pour que s'en dégage la ligne d'une scansion.

A la ligne brisée, ascendante et descendante, du dialogue, James confie le soin d'ordonner son monde romanesque : le dialogue marque toujours le *climax* du récit. Du temps qui s'écoule entre deux dialogues, nous savons peu de chose, presque rien : masse terne, obscure, entre deux larges éclats d'acier blanc. Éclats si proches qu'ils tendent à se confondre, à composer une seule mince ligne de lumière vive et blanche, longue courbe homogène où la continuité hétéroclite de l'existence s'est abolie. Non point du tout un flux, une continuité sourdement musicale, comme celle que nous écoutons chez Joyce ou Virginia Woolf, Proust ou Faulkner : mais les lignes entrecroisées d'un ballet subtil, d'une chorégraphie lente et discrète où les personnages, comme sur la scène, vont et viennent, entrent et sortent, s'assemblent et se séparent selon des figures pures et délibérées. James, qui n'a pas connu la gloire du théâtre, en transporte dans ses romans le rythme le plus secret, le dessin le plus nu. Partout, et surtout dans *Les Ambassadeurs*, apparaît en filigrane le motif du théâtre.

Au rythme chorégraphique que nous impose le va-et-vient des personnages s'allie la danse des paroles elles-mêmes qui se cherchent, s'égarent, s'éloignent, se rejoignent, balles filmées au ralenti, décrivant dans un espace mesuré mille courbes mélancoliques, lentes, élancées... D'une parole à l'autre, l'œil suit des tracés, plus que l'esprit ne pénètre des significations. Car l'obscurité, l'ambiguïté très évidente du

dialogue a d'abord pour effet de nous détourner de ce que les mots veulent dire et nous bloque sur les lignes qu'ils décrivent et qui les unissent, comme sur les traces d'un infatigable patineur.

Le ressort même du dialogue, ce qui, à chaque instant, lui permet de rebondir, on voit vite que c'est la reprise et la méprise — méprise de l'interlocuteur qui contraint toujours son partenaire à une précision sur laquelle il se méprend de nouveau. Écoutons Kate, par exemple, persuader Densher qu'il doit encourager l'amour de Milly pour lui. Dialogue capital dans le développement de l'intrigue, et dont le sens est tout à fait clair : il s'agit pour les deux amants d'hériter un jour de la fortune de la mourante. Mais ce sens, nous ne l'atteignons qu'après nous être longtemps prêtés à la danse des mots (et c'est elle, surtout, qui nous importe) — à la danse de ces mots non pas opaques ou obscurs, mais étrangement neutres, lisses, absents, n'offrant pas de prise — blancs.

Faire de James le romancier de la pudeur et du secret n'explique pas en profondeur un tel usage de l'ambiguïté. Où manque tout motif de la pudeur, l'ambiguïté se retrouve. Elle est au service de la honte comme de la fierté, du secret comme de la lumière de l'âme : c'est dire qu'elle n'est qu'au service d'elle-même, et que tout se passe comme si James n'avait privilégié la pudeur et le secret que parce qu'ils s'accordent à une exigence plus profonde qui, essentiellement, est d'un autre ordre.

Il faut l'ambiguïté pour que dansent les mots, pour qu'ils renaissent perpétuellement de leurs méprises, pour qu'ils errent ainsi à l'affût d'on ne sait quoi — et pour que s'établisse ce réseau de frêles et inquiètes lignes à la surface d'un gel qu'ils animent de leur passage d'ailes impalpables. Où se rejoignent le style de la chorégraphie et celui de l'ambiguïté, nous sommes bien près d'atteindre le secret de James, son secret d'artiste, la clef de ce qu'il a voulu faire, non de ce qu'il a vécu. « La maîtrise, la magnificence de l'indirect implique la seule loyauté, la seule intensité dramatique. » Et dans la préface aux *Ailes de la Colombe :* « L'instinct, partout évident de l'auteur, à présenter indirectement l'image principale... » Comme Densher sera toute sa vie obsédé par le

testament de Milly qu'il a détruit sans le lire, nous le sommes par ces mots qui refusent de s'évanouir en idées comprises, en indications descriptives ou scéniques, qui restent mots impénétrés et victorieux. Technique — et beaucoup plus que technique : forme de l'ambiguïté qui ne s'arrête pas aux dialogues, mais s'empare de l'œuvre tout entière — du récit et de la présentation des personnages. Ce qui est décrit, ce qui est narré n'est jamais ce qui est (ce que James observateur omniscient et hors du coup sait qu'il y a), mais ce que voit et éprouve un personnage « en situation ». Ces personnages sont vus moins souvent à travers leur propre conscience qu'à travers celle des autres : Strether est le *réflecteur* (le mot est de James) de ses partenaires, qui sont à leur tour ses réflecteurs ; Milly n'est jamais vue qu'en image dans la conscience des autres. Vérité psychologique, sans doute. Mais qui rejoint une loi plus profonde. Car le réseau de relations psychologiques qui s'établit ainsi, de conscience en conscience, croise les arabesques, les fines nervures du dialogue s'accordant à la même secrète et légère géométrie.

Que James ait dit à travers ses romans tout ce qu'il avait à nous dire — son expérience de la frustration, le drame de l'artiste déchiré entre créer et vivre, son sens du mal et du scrupule, son exigence de loyauté et de perfection, son goût des valeurs de culture, sa philosophie de la civilisation, — sans doute. Mais rien de tout cela qui fasse plus que nourrir et remplir l'élan parti à sa recherche, et qui ne se fût aussi bien nourri d'autres expériences et d'autres valeurs. Cette œuvre ne serait pas pour nous d'un tel prix si elle ne montrait avec une évidence très particulière le vrai rapport du romancier au monde qu'il exprime, le rapport de ce qu'il exprime à ce qu'il est en train de créer. James a ouvert la voie où le roman moderne, plus timidement et confusément sans doute que la poésie ou la peinture, mais avec une ténacité qui commence à nous apparaître, est passé de la figuration à la création.

GAËTAN PICON

NOTES

LA POÉSIE

HADEWIJCH D'ANVERS : *Écrits mystiques des Béguines*, traduits du moyen-néerlandais, par Fr. J.-B. P... (Éditions du Seuil).

Comment affirmer tranquillement qu'il y a deux mystiques, sinon parce qu'on vit d'une troisième ? Feinte modestie qu'observer les voies d'autrui : on leur préfère (et tient secrète) la sienne propre. Convier comme au spectacle le lecteur à distinguer la mystique nuptiale de la mystique de l'essence, c'est croire à l'analyse comme moyen d'absolu. C'est au moins jouer à diviser pour triompher en réconciliant. N'est-ce pas trahison qu'une introduction aux mystiques quand elle nourrit la « vaine curiosité » ?

Et pourquoi cette peur que le lecteur prenne trop au sérieux les textes présentés ? « Il ne peut être question réellement de dépasser la sphère des distinctions personnelles ni de considérer l'unité de la nature divine comme une vérité supérieure vers laquelle on s'élèverait par ce dépassement. »

Heureusement, toute objectivité, si elle est consciencieuse, se perd par là : les savants donnent toujours des verges pour les battre. En l'occurrence, des clés : vers le XIIIe siècle, aux Pays-Bas, chez ces femmes pieuses groupées mais non cloîtrées, les béguines, il semble bien qu'ait disparu la frontière entre catholiques et cathares qu'on venait de créer en France par le fer et le feu.

Intéressant aussi ce schéma de va-et-vient : 1° L'amour humain est sublimé en amour de Dieu par les mystiques soufis. 2° Des platonisants reprennent ce langage devenu absolu pour créer une ferveur profane : l'amour courtois. 3° Hadewijch remploie cette poésie chevaleresque pour exprimer l'amour de Dieu.

Mais, arrivé au deuxième point, le frère J.-B. P..., jusque-là simple présentateur, nous écrit un brillant paragraphe sur la

« civilisation de l'Europe » : « Le rêve d'une passion humaine mais souveraine... c'est de lui que procède pour une part ce respect de la personne et de son mystère dont la ruine aujourd'hui semble entraîner celle de la culture ; c'est lui qui a lancé notre race comme nulle autre avant elle sur les voies de l'aventure, l'a poussée à changer dans sa fièvre la face du monde... ».

L'aventure de « notre race » plus que l'unité divine émeut notre frère J.-B. P... S'il exhume ces poèmes, c'est manifestement plus pour grossir un trésor culturel que pour convier à la mystique des béguines : cette mystique se prête aux interprétations hétérodoxes et sa postérité a été courte. Les deux Hadewijch, les deux recueils traduits, ont-ils si peu de vertu ?

Difficile d'en juger sur traduction. Un poème peut-il passer d'une langue à une autre sans mourir ? Nous voici devant la grande plaine jonchée d'ossements. Membres disjoints d'une armée fraternelle. Savions-nous qu'elle avait péri si près de nous ? On erre, ému. On devine la force qu'avaient ces strophes avant que chaque ligne soit rongée aux jointures. Certaines ont encore leur forme, mais le sang n'y circule plus. Parfois on entend passer un grand souffle, mais les arbustes des « reverdies » ne frémissent guère. Leur frondaison de mots est découpée dans un métal de convention. Si l'Esprit parlait français, il relèverait des morts ces idées décharnées. Des mots vivants, recréés, se mettraient en marche dans leur jeunesse sans âge, telle celle de Rutebeuf.

Peut-être cette poésie est-elle morte d'elle-même, s'est-elle étiolée sur ce sol européen mêlé de silex doctrinal inassimilable et de terreau affectif où croissent trop vite des plantes maladives. Quand Débora s'assoit sous le palmier, quand Ruth va glaner, quand Judith se farde, le sens de l'Unique, l'aventure d'amour, la soif de justice, en un mot la mystique est enracinée dans la rude terre quotidienne des hommes. Elle est un arbre d'âpre vie commune que fait soudain chanter le grand vent du ciel et non frêle fleur de serre.

JEAN GROSJEAN



LA LITTÉRATURE

PAUL CLAUDEL : *Mémoires improvisés*, recueillis par Jean Amrouche (Gallimard).

Voici la chose. A l'heure des vêpres, le 25 décembre 1886, à Notre-Dame de Paris, le jeune Claudel se sent signalé, sous le coup d'une illumination de nature apparemment divine. Marqué. Remarqué. C'est la Grâce. C'est le *oui*.

Quatorze ans plus tard, définitivement converti, Claudel décide d'entrer dans les ordres. Il fait retraite à Ligugé. Mais une ultime interrogation, sous forme de prière, le renvoie « dehors ». Non, il n'est pas élu à ce point-là, il ne sera pas un saint, il ne fera pas partie de la première classe. C'est non. « On » a dit non. Sans commentaire, comme il se doit. Allons, va pour la vie mineure, l'exploitation forcenée de ce génie que Dieu rejette. Va pour le mariage — six ans après. Va pour la gloire parmi les hommes, ce succès damné. Cicatrisons-nous.

On a toujours beaucoup parlé de l'orgueil de Claudel, assez légèrement peut-être. Reste que l'orgueil est la clé de voûte de son existence, comme celle de la plupart d'entre nous. Entre ce oui et ce non, s'opère la réduction, ou plutôt le transfert de cet orgueil assez fantastique, farouche, d'une qualité rare. Il s'agit de l'expulser pour ne pas étouffer. Aucun être au monde susceptible d'en partager la fureur. Incapable d'en supporter seul la charge excessive, mais conscient de la richesse qu'il implique, près d'éclater, « globulant » rouge, Claudel fait pacte avec Dieu, l'épouse. Mais il ne peut être question que du Dieu officiel, *écrit*, qui a fait ses preuves. A partir de cette solennelle remise, les hommes, et l'homme qui est en Claudel, n'existent plus en tant qu'individus — sauf s'ils donnent des signes de conversion, — mais deviennent les jouets d'un aveuglement consenti. Nous entrons dans le monde de l'investiture et du refus total de toute discussion, si elle s'éloigne des données théologiques. C'est comme le bon à tirer du mépris. D'un certain mépris, le pire ; et le renvoi aux calendes du respect humain, la bête noire. Comme s'il s'agissait de respect ! Est-ce qu'on se respecte ? Mais le tour est bien exécuté, avec la dose de tragique nécessaire, car l'orgueil, grâce à Dieu, est placé, mis en banque. C'est Dieu qui l'assumera, puisqu'il est — l'orgueil — *incommensurable*. On abdiquera en faveur du Tout-Puissant, en esclave, en bête de somme, mais pour mieux dominer, régner et conquérir. Le calcul n'est pas mauvais. Un peu gros. Mais d'un profit certain, surtout pour Claudel, qui est un artiste. Double mouvement d'une capitulation totale, libérant totalement sa victime. A tel point qu'on ne sait plus très bien si c'est Dieu qui soumet Claudel. Ou le contraire.

Claudel a très bien assimilé la *technique* divine qui exige un cérémonial, une discipline, que la croyance ne rend pas nécessaires, mais conseille. La messe, la prière, etc., même quand on n'y est pas tout à fait disposé, obstruent, aux premières et dernières heures du jour — les plus inquiétantes — les passages dangereux. Après quoi, pourquoi ne pas parler du bien, du mal, du vice et de la vertu, comme tout le monde ? Sansc ompter que le spectacle des agenouillés y prédispose. Parfaite soumission, combien souhaitable pour les individus qui se veulent sains, et jaloux de ce qu'ils appellent leur vie intérieure, assez mouve-

mentée. De cette manière, toutes les crises ont un excellent déroulement. Bon vivant pour bonne mort, le catholique pratiquant n'éprouve jamais le besoin de forcer, de perforer sa souffrance ; qui n'est pas sienne. Qui est obligatoirement une épreuve — merci mon Dieu — qu'il faut connaître et dépasser. Tout le mécanisme théologique a de ces « fregolizzis ».

Claudel ne pousse pas sa pensée. Il l'élargit. La fait ondoyer. Il lui donne un cadre, qui est ce qu'on voudra. Le monde, l'univers, allons-y du mot cosmos, malgré son hérédité. Son bon sens est périphérique, évolue cycliquement. Champ mental océanique, dont l'axe fixe est Dieu. C. Q. F. D.

Voyons ces jugements « littéraires ». Nietzsche ? C'est « un bonhomme qui certainement n'était pas en possession de ses idées et de son jugement ». Bernanos ? « Il m'a paru qu'il y avait beaucoup de la souffrance d'un homme, disons carrément d'un raté, enfin d'un homme qui croyait avoir droit à une place que, somme toute, il n'a pas obtenue, et qui en veut au monde entier parce que cette place ne lui a pas été accordée. » Socrate devient le champion de la connaissance directe (?) afin de mieux rejeter le *connais-toi* qui ne convient pas pour la circonstance. Passons sur Proust, sur Stendhal, sur Gide. Passons, pour les raisons contraires, sur Rimbaud. C'est toujours une réussite de tuer la nuance, sous prétexte qu'elle est délectation morose, citadine, jeu de dilettante. Ce qui me paraît moins probant, c'est le plaisir éprouvé à ne pas être nuancé quand par surcroît on peut se le permettre.

Il a, peut-être, sans doute, raison de mépriser les hommes, Claudel. Ils l'ont rendu bêtement célèbre, ils l'applaudissent, sans trop savoir pourquoi, ils lui demandent ce qu'il pense. Ils sont tristes, les hommes, avec leurs inventions radiophoniques, leurs « heures avec » leurs grands hommes aux rayons X, leur intérêt, leur sens de l'art et de la confidence immédiate. Ils arrivent à tout rendre médiocre pour mieux passer leur incroyable misère, à laquelle ils cherchent des relations. Drôle de race. Drôles d'hommes que nous sommes.

Enfin, je suis comme tout le monde. Et même comme Claudel, en l'occurrence. Je trouve que l'auteur de *L'Otage* a du génie, ce qui ne mène pas très loin, mais n'est pas si courant. J'admire cet instinct parabolique, qui, s'emparant de n'importe quel lieu commun, le hausse au degré de la plus grande poésie, ce magnifique assemblage d'instruments, ce sens orchestral fermement développé. Que n'est-il compositeur ! Et puis cette verdeur, cette graisse verbale, cette terre, cet humus, le tout énervé, propulsé par un incomparable matériel lyrique. Oui.

Mais je me demande simplement pourquoi cet homme de génie nous concerne si peu. Ne serait-ce pas parce que son Dieu est caduc, ce qui expliquerait la splendeur toute théâtrale de l'art claudélien ? (C'est le bouquet.) Ne serait-ce pas parce que

la *vie* de Dieu, d'un Dieu menacé, et perdu comme nous le sommes, nous passionne davantage que son éternité, qui n'est jamais que la nôtre ? Est-ce qu'il reste quelque chose de *sacré* dans les églises ?

Espérons, espérons qu'au jour du Jugement Dernier — s'il arrive jamais — Dieu reconnaîtra les siens. Et qu'il y aura des surprises. Car enfin, « après tout, le bon Dieu a la parole, lui aussi ». (*Dixit* Claudel.)

GEORGES PERROS

RENÉ : *Le Testament de la Fille morte* (Gallimard).

Le Testament de la Fille morte n'est pas un dossier volumineux ni détaillé. L'anecdote y cède le pas à l'aphorisme, non sans qu'un certain code administratif rétablisse l'aspect de codicille : la distribution typographique, en effet, établit quatre plans d'écriture où s'étage l'importance du libellé : le romain ordinaire se renforce d'italique, lui-même renforcé par l'emploi des petites capitales, et les capitales représentent le plus haut renfort. Il faut admettre ce recours à l'artifice qui n'est pas signe d'impuissance littéraire dans la donnée romanesque de cet écrit « ultime ». L'usage musical de la percussion ou celui de la couleur pure chez les peintres nous a d'ailleurs familiarisés avec cette méthode que justifie le droit de regard propre à la mort.

Il y avait chez Colette (« Moi Colette, la réelle Colette, la vraie, la joyeuse, me voici donc détruite, me voici morte... »), Colette, la fille morte, un désir de trouver, et une recherche assez complète. L'on peut dire que son droit de regard, maintenant qu'elle a fini, s'étendait à toutes nos choses. Son testament s'ouvre sur *Le Débat du Cœur* : « Je ne demanderais pas mieux que de vivre en paix du fruit de mon travail et des liens de mon amour. Mais qu'ils n'étouffent pas l'âme qui les nourrit » (...) « Et je fus enfermée au Bon Sauveur. L'asile de fous de la ville de Caen... » Voilà — par ce rapprochement — qui ne va pas sans quelque heurt, sans quelque *débat*. (Au delà sans doute des anacoluthes abusives ou de la ponctuation incertaine.) D'autant plus que la confiance règne mal au cœur de la fille : « L'amour ne donne pas de moyens — il en enlève », et que les contradictions s'accumulent : « Je suis devenue entièrement étrangère aux questions de famille — de sexe et d'argent » en regard de : « Je suis désespérée de ne pas vous venir en aide sur le plan matériel (le seul plan qui soit). »

Et là, curieusement, c'est comme une façon de prendre du champ pour voir mieux, la fille morte essaie, après divers fragments, *du véridique Théâtre*. C'est pour elle une manière de se situer au centre : « Une représentation dramatique, c'est l'âme revenue au centre du corps. » Et plus loin cette profession

de foi : « L'union sur la terre c'est le théâtre, *pas autre chose.* Mais lui ne mourra pas. » Autant dire tout de suite qu'il s'agit peu là de ce qu'à Paris l'on nomme le monde du spectacle, qu'il soit, comme en majorité, d'exploitation, ou même de réforme dramatique. Non : ici, c'est le sens sacré et le rite fonctionnel ou religieux du théâtre qui reparaît. Il est donc normal que l'esprit s'égare à la recherche d'affinités avec les théâtres majuscules (balinais d'Artaud, entre autres).

Mais, avant de poursuivre, il faut revenir à la seconde partie du testament, qui semble contenir les traits les plus aigus ; les plus mystérieux : « Mais il faut avoir mis la main dans son propre sexe : Main coupée, Sexe mort », les plus scandaleux : « Il faut *surtout* éviter d'être heureux », les plus contradictoires (en écho du précédent) : « Je ne veux plus chercher qu'à être heureuse », les plus littéraires : « Il faut tuer la Mort pour que la Mort vive », les plus significatifs aussi, dans l'esprit théâtral que nous venons d'indiquer : « Un théâtre est plus durable qu'une église », ou bien : « Je pense que le théâtre est le seul lieu où la parole *soit* absolument. »

C'est aussi dans cette seconde partie (Fragments et Inversion) que l'on découvre les bases d'une sorte d'éthique érotique où la femme trouverait le plein emploi fait de sa substance même : spécificité et générosité, organisme fonctionnel et maternité généralisée : « La femme commet l'acte auquel l'homme ne participe pas et qui le rend à lui-même. » Ou encore (et mieux) : « Quand l'homme était seul, il connaissait tout absolument et immédiatement. Quand la femme fut créée à son côté, il ne la connut absolument et immédiatement pas et il dut l'aimer pour la connaître. C'est alors que la femme lui donna le moyen de connaître sans aimer et il en usa » (...) « ... c'est pourquoi le point de départ de l'âme ne sera plus au cœur mais au ventre ».

L'esprit de cette recherche reparaît après les contes qui forment la quatrième partie, dans la cinquième où, non sans quelque désinvolture, l'on retrouve les mêmes aphorismes en plusieurs endroits, tantôt développés, tantôt tels. Et l'on retrouve là (*Derniers Efforts avant que je meure*) la suite de cette méditation érotique : « Car l'homme ne peut se connaître entièrement, absolument, sans la volonté pure de la femme qu'il le fasse, et la femme ne l'a encore *jamais voulu.* » Et, plus loin, cette synthèse des deux thèmes théâtral et sexuel : « Le théâtre est représenté symboliquement par les trois termes : Homme, Femme, Être. Le terme Femme étant le moyen terme — l'intermédiaire ou nœud du théâtre — ou ventre du théâtre. »

Mais la désinvolture de la construction procède aussi d'une intention qu'il faut dire, car les contes des quatrième et cinquième parties, charmants ou morbides, oniriques et obsessionnels, convalescents en général, illustrent parfois tel ou tel aphorisme paru précédemment. C'est ainsi que le *Cinquième et*

dernier Conte, qui est le monologue intérieur d'une jeune fille réglée, s'achève sur une moralité posée comme un théorème cent cinquante pages auparavant : « Mon sang bouge. Mais moi-même je suis bien tranquille maintenant. J'ai compris qu'une jeune fille saigne *toujours.* »

Par le fait que l'on retrouve en eux une morale établie déjà et par l'esprit que réclame leur écriture, ces contes sont, dans ce livre, l'application : interprétation, lumière, illustration, agrément en naissent. Le plus simple et le plus appliqué (*La petite Fille et le Monde*) raconte l'étrange histoire d'une querelle de mots entre Anne et son papa. Savoir si une lanterne éclaire ou si parfois elle illumine peut conduire aux mutilations et à la mort. Paradoxalement, l'allégorie rencontre les voies d'une émotion directe. Ce n'est pas là le moins curieux. D'autant plus que cette découverte du monde, à partir de ce foyer lumineux, est entière. De la même façon qu'autour du double thème féminin et théâtral, se fait dans l'ensemble du livre une critique (lyrique, pourquoi pas ?) de nos choses — et singulièrement de la religion ; critique évidemment contradictoire, obsessionnelle, empirique, testamentaire...

Dans ce testament en forme de méditation hindoue, une certaine féminine descendance antonine — qu'Artaud peut-être n'avait pas prévue — commence à s'interroger. De la liquidation de cette fille morte l'auteur sera sans doute rené : « Qu'on ne s'y trompe pas : il ne s'agit pas ici d'une contemplation morbide, mais d'un acte d'espoir. »

ROBERT DROGUET

***

LES ESSAIS

JEAN ROSTAND : *Ce que je crois* (Grasset).

Il y a les téméraires qui croient qu'ils savent et les sages qui savent qu'ils croient. Le *Credo* de Jean Rostand, qui, lui, est un sage, tient en moins de cent pages. Voici donc ce qu'il croit ou plutôt ce sur quoi il tiendrait un pari, s'il avait à le faire. Mais, prend-il soin d'ajouter, un pari « honnête et paisible » et non un « pari frauduleux, à la Pascal, où on nous fait le coup de l'angoisse et de l'infini ». Récusant tout autre moyen de connaissance que la raison, ne tenant compte d'aucune « révélation », il s'affirme *actualiste* et entend n'ajouter foi, fût-ce provisoirement, qu'à des notions à tout moment contrôlables ou recréables par l'intelligence d'un homme d'aujourd'hui, à l'aide de matériaux fournis par la science ou la libre réflexion. Position voisine, diront certains, de celle de M. Homais. Tenons pour

assuré que Jean Rostand n'en éprouve aucune gêne. Nous non plus d'ailleurs : depuis certaines divagations néo-finalistes, M. Homais a remonté dans notre estime.

Les magazines ont souvent montré Jean Rostand et ses crapauds familiers. Comme saint François d'Assise, il se sent le frère de tous les êtres organisés : mais, chez lui, cette fraternité n'est pas affective, elle est rationnelle. Une des rares choses dont il se déclare assuré, c'est qu'entre nous et l'animal il n'existe qu'une différence du plus au moins, que nous sommes de même étoffe, de même substance que la bête ; et que cette parenté ne trouve d'explication raisonnable que dans la théorie de l'évolution. Au demeurant, le biologiste avoue honnêtement ses propres incertitudes en présence des hypothèses que, depuis Anaxagore et Démocrite, a fait naître le spectacle des corps organisés. Il admet que, sur l'origine de la vie, on ne sait rien. Ce qui laisse le champ libre — pas si *libre* que cela — à ceux qui ont besoin de croire quelque chose et qui sont prêts à embrasser une révélation qui les puisse retirer du doute et de l'inquiétude.

Fermement « moniste », persuadé que la conscience ne peut exister indépendamment d'un substrat matériel, l'auteur, abordant la question du libre arbitre, demeure convaincu que les actions de tout homme sont déterminées par l'hérédité et le milieu. Il admet, toutefois, qu'il peut exister en chaque être des réactions ou des tropismes inédits et imprévisibles. « Le moi génétique, écrit-il, est le seul que je puisse concevoir... Le seul où je me reconnaisse, le seul dont la persistance pourrait me sembler souhaitable. A ce moi vraiment mien, qui sort de mes parents, qui plonge ses racines dans mon terreau ancestral, je me refuse, jusqu'à nouvel ordre, à superposer je ne sais quel doute spirituel, venu on ne sait d'où, étranger à moi-même et à ceux dont je suis né. » Il va de soi que toute idée de survivance, selon quoi l'homme s'attribue le droit de survie, c'est-à-dire un régime d'exception, lui paraît témoigner d'une prétention abusive ; et l'hypothèse d'un conservatoire des personnes, d'un musée éternel des individus, lui paraît contraire au génie de la nature, au bon sens et au bon goût.

Touchant le spiritisme, la métapsychie, la médiumnité, la télépathie, la télékinésie, les tables tournantes, l'opinion de Jean Rostand est bien connue. C'est un parti pris, mais pris sous la pression de l'expérience et qui ne tomberait que devant un fait nouveau bien établi. Plutôt qu'à ces mystères « de mauvais aloi » le biologiste préfère s'intéresser aux vrais et francs mystères dont la nature est emplie. A ceux enfin que préoccupe l'avenir de la morale humaine l'auteur déclare qu'il croit aux racines biologiques de la morale, estimant, avec Guyau, que dans l'acte de vivre il y a quelque chose qui dépasse l'égoïsme, la vie étant génération, besoin de s'unir, de participer. En présence des menaces qu'il fait peser sur sa propre espèce, l'homme

pourrait se sauver en se dépassant. Sous cet angle, Jean Rostand pose le problème de la génétique, qu'en dépit de maints préjugés adverses il faudra bien aborder un jour prochain. Il croit que le triomphe de « l'idée démocratique » fera prévaloir l'avantage du plus grand nombre sur l'intérêt de quelques-uns, mais aussi que *tous les individus* se trouveraient lésés si la collectivité s'attribuait le droit de sacrifier, partout et toujours, l'intérêt de chacun à l'intérêt de tous. Ainsi, le problème politique de cet arbitrage nécessaire restant à résoudre, l'auteur devant ces perspectives incertaines s'arrête au point où ce qu'il croit commence à ressembler un peu trop à ce qu'il espère.

Même si l'on ne croit pas, ou si l'on n'espère pas tout à fait à l'unisson de Jean Rostand, et si l'on craint que toute croyance adoptée par le plus grand nombre n'engendre l'intolérance, on est secrètement flatté de se sentir en accord avec un esprit de cette qualité. Le livre fermé, on éprouve la présence d'un homme de bonne foi et la résonance d'un langage net et ferme, non moins loyal que la pensée.

ROGER ALLARD

YVON BELAVAL : *Les Conduites d'Échec* (Gallimard).

C'est une opinion devenue courante et banale, depuis les travaux de Freud, que nos actes manqués, nos lapsus, nos faux pas, nos oublis, nos « échecs », loin d'être imputables à quelque mauvais hasard, quelque « malchance », dont nous serions les victimes, ont au contraire une *signification* qui n'émane que de nous et constituent même un de nos moyens d'expression les plus personnels.

Malgré son caractère subversif (et sans doute aussi à cause de lui), cette idée de Freud devait progresser, s'amplifier, se gonfler jusqu'à soutenir bientôt que c'est l'individu lui-même qui doit être considéré comme l'artisan unique de ses propres échecs. Aujourd'hui, la phénoménologie impute à l'homme le « choix » de son « complexe d'infériorité » ; et une certaine psychiatrie accuse le malade de provoquer « lui-même » ses propres dérèglements. C'est l'odyssée de cette conception, depuis Freud jusqu'à nos jours, que M. Belaval s'est proposé de nous présenter.

Dans la première partie, il y étudie la genèse même de la notion et nous décrit, avec beaucoup de conscience et de minutie, les différents moments qu'elle a traversés au cours de ce dernier demi-siècle. Toutes les doctrines modernes, d'Alexander à Merleau-Ponty, si elles ont concouru à faire triompher la même idée, ont eu naturellement leurs caractères propres. Mais, quels qu'aient pu être leurs traits personnels, elles ont eu toutes besoin d'introduire à leur base une notion, un principe, sur lequel fonder une explication de ce fait que l'homme pût se porter *lui-même*

vers son échec. Là était, en effet, la véritable innovation. On avait déjà naturellement vu des gens qui se voulaient du mal, qui voulaient se tuer, ou refusaient toute nourriture, ou désiraient être fouettés ; mais il s'était toujours agi là d'une vérité qui ne nécessitait aucune explication, puisque ces gens *voulaient* tout cela et *savaient* très bien qu'ils le voulaient. On n'avait donc pas à parler de conduite d'échec, mais seulement d'un comportement pathologique dont, à aucun titre, le sujet ne devait être tenu pour responsable.

Tout devint soudain plus obscur et plus difficile à partir du moment où les médecins et les psychologues eurent commencé à penser et à soutenir qu'un individu désirant, en toute conscience et bonne volonté, se bien porter se rendait pourtant *en réalité* lui-même malade ; ou que tel autre provoquait lui-même ses propres échecs aux examens, ou faisait casser lui-même le mariage qu'il souhaitait. Force était bien alors de reconnaître que, si de tels comportements, de telles « conduites », se rencontraient effectivement chez un sujet, celui-ci se les cachait à lui-même, les tenait enfouis dans les parties les plus obscures, dans les « abîmes » de lui-même. D'où le nom de « psychologies abyssales » donné à ces doctrines, qui impliquent, selon l'expression de M. Belaval, que « l'homme est profond » ; et que ses profondeurs proposent à l'investigation du psychologue, ou du savant, un ensemble psychique (qu'on peut appeler « âme » ou « psyché ») *explorable* comme l'objet d'une science. Cette « profondeur » de l'individu, inconnue de lui-même, les freudiens l'ont nommée « inconscient ». L'inconscient est donc, pour eux, ce réalisateur sournois, ce metteur en scène diabolique apte à conduire son propriétaire à l'échec, sans qu'il s'en doute, et sans même qu'il en ait l'air.

M. Belaval ne cache pas son scepticisme quant à la « vérité » de la traduction que le médecin élabore à partir de l'inconscient du malade : « Freud, dit-il, nous représentait l'inconscient comme un *au-delà des mots*, un irrationnel. Mais comment cet « au-delà des mots » serait-il traduisible ? Et, s'il s'exprime, l'inconscient ne dépasse le langage qu'à la façon de ce silence originel que, depuis Hegel, on appelle aussi le langage, ou, du moins, le *logos* ».

Qu'il s'agisse d'ailleurs de l'inconscient machiavélique, envers qui l'on ruse, ou de celui qui ne demande qu'à se montrer dans sa plus sincère nudité, M. Belaval s'élève contre cette conception de l'homme *déchiffrable* ; l'homme « n'est pas un objet : » il n'existe pas à la manière des atomes du physicien ; son mode d'être est le devenir, et l'« inconscient » n'est pas là comme une boîte à secret dont il faut trouver la clé ; du reste, un psychanalyste qui voudrait être tout à fait honnête devrait analyser son malade jusqu'à la fin de ses jours, avant de pouvoir en tirer une conclusion.

On retrouve ici, chez l'auteur des *Conduites d'Échec*, la même préoccupation que dans son premier ouvrage *Le Souci de Sincérité* [1]. L'homme ne serait sincère (c'est-à-dire ne serait lui-même) que s'il se réduisait à une *mens momentanea* ; mais cet instantané n'est qu'une fiction, et toute psychologie explicative est impossible. Or, en psychanalyse, le mode d'expression est le « tout se passe comme si » des physiciens, et là est *l'erreur*. M. Belaval écrit à ce propos :

Tout se passe comme si l'enfant disait... », écrit souvent le psychanalyste. Bien entendu, corrige-t-on, « l'enfant ne se dit pas », c'est là, de notre part, manière de parler. Quoi de plus innocent qu'une manière de parler ? Malheureusement, il ne s'agit pas d'un « comme si » de physicien ; un enfant n'est pas une chose, il est capable de parole. Par conséquent : « Si l'enfant était clairvoyant, il se dirait... » Un pas de plus : « Si, moi, qui sais, j'étais à la place de l'enfant, je me dirais »... mais attention, jusque-là nous restions dans l'hypothétique. Je prends la place de l'enfant. Pas en personne, je ne suis pas assez naïf pour me duper sur un jeu de l'imagination qui déléguerait de moi quelque double. Mais, si le Moi qui sait ne délègue pas son Moi en image à la place de l'enfant, il y délègue son savoir. Or ce savoir est vérité. La vérité est ce qui est. D'un coup tombe l'hypothétique. Je veux revenir à ma place. La vérité est dans l'enfant. La vérité est formulable. Elle s'exprime, il faut donc que l'enfant se dise, fût-ce inconsciemment et dans une autre langue... L'hypothèse est objectivée...

... En réalité, le « comme si » de l'hypothèse porte non sur une *relation*, mais sur une *interprétation*, non sur une *perception* possible, mais sur une *conception* possible, et, en définitive, non sur des *faits*, mais sur des *valeurs* (p. 210).

En conclusion, la psychanalyse aurait, selon M. Belaval, créé un homme nouveau, détaché de « son pragmatisme social », elle aurait créé pour ses besoins « un homme psychanalytique ». Cette critique des psychologies abyssales, où la finesse le dispute à la fermeté, s'inscrit dans la lignée de celles de Jaspers et de Goldstein. De celle aussi de Sartre, à qui M. Belaval s'en prend un peu plus loin.

Dans cette étude consciencieuse et fouillée, ce qui nous semble le plus remarquable, et aussi le plus attachant, ce sont les réflexions personnelles de M. Belaval, qui sont, en général, pleines d'à-propos et toujours originales. Ce qui nous semble le plus regrettable, c'est que l'auteur lui-même ne semble pas avoir été très régulièrement de cet avis. On croirait que M. Belaval craint de briller aux dépens de celui qu'il commente et qu'il envisage ses opinions, ses avis, ses critiques comme généralement malvenus ou comme insuffisamment intéressants. Pourtant, il est hors de doute que son essai est un essai critique, dans son fond en tout cas, sinon peut-être dans sa forme.

1. Gallimard, collection « La Jeune Philosophie », 1944.

Mais « tout se passe comme si » l'écrivain n'avait pas cessé, au cours de l'élaboration de son ouvrage, de se demander si cet essai était bien opportun, et surtout si son auteur était vraiment digne de l'avoir entrepris ; et comme si, pour se mettre d'accord avec sa conscience, il avait constamment tenu à se mettre le plus possible entre parenthèses.

ROBERT CAMPBELL



LE ROMAN

JACQUES AUDIBERTI : *Les Jardins et les Fleuves* (Gallimard).

Une nuit, dans un train, un acteur, « Jeandé », fait un enfant à sa maîtresse, mariée à un voyou. Puis il se perd dans Paris : son métier l'isole dans cet univers intermédiaire où l'imaginaire et la vie se confondent sans se compléter. L'art d'Audiberti consiste à nous égarer dans un dédale d'événements, à nous faire suivre toutes les pistes de sa rêverie. Au contraire des écrivains contemporains, qui semblent redouter l'invention, il nous jette dans le foisonnement et la profusion de l'existence...

De ce rêve anarchique, de cette vie grouillante émerge un jour Armène. C'est la fille de Jeandé. Ici, le roman se casse, c'est-à-dire qu'il s'engage dans une voie unique. Jeandé cristallise autour de cette gosse les secrètes chimères de sa vie. A peine se souvient-il qu'elle est sa fille : il aime en elle un songe mort, son passé. Car le temps, chez Audiberti, s'écoule autour des personnages, que nous ne sentons jamais vieillir. Seulement, de loin en loin, nous apprenons, comme par hasard, qu'un enfant a grandi, qu'une touffe de cheveux est devenue blanche. Le romancier construit ses personnages dans une argile qu'il pétrit sans cesse. A peine ses héros prennent-ils du mordant ou du caractère qu'il les dissout dans le lyrisme de la profusion. Un instant, Audiberti nous parle du « staff », cette matière qui imite le marbre, mais reste malléable et plastique. Avec elle, on fait des décors de théâtre : « La statue du général Morin, à Grenoble, tu sais, elle est en staff marbré aussi. Y a que la figure qui change dans le général. Si un jour il cessait de plaire, y aurait qu'à lui repétrir la figure. Y a que la figure qui change dans un général ! » Ainsi, les personnages des *Jardins et des Fleuves*, dont l'auteur modèle à chaque page le visage, n'ont d'autre continuité que celle de leurs obsessions.

Or, comme Molière, dont il découvre un jour la biographie, Jeandé aime sa fille. De sentiments, il n'y en a pas beaucoup

chez Audiberti : le père tient à sa fille, mais nous ne suivons pas la naissance d'une passion ; nous rêvons autour d'une incertitude. Jusqu'au jour ou Jeandé, au cours d'un voyage en Arabie Séoudite, épouse Armène — et vit avec elle, sans la toucher. Une étrange volonté de puissance l'attache à cette enfant. Peut-être veut-il par là détruire ce temps dont Audiberti ne souffle mot ? Peut-être cherche-t-il à réconcilier magiquement l'imaginaire de la fiction dramatique et la netteté glacée de la vie ? Nous ne saurons la puissance de cette passion qu'au jour où la jeune femme se laisse enlever et épouser par un milliardaire d'Amérique du Sud : la solitude pèse sur Jeandé. C'est, désormais, un amoureux « plaqué » qui se jette furieusement dans le théâtre. Ici, Audiberti invente les pièces que le metteur en scène présente au public, mêle le dialogue des drames au dialogue de son récit. On dirait que l'invention passionnée de l'écrivain veut englober les deux domaines de la fiction et de l'existence, et justifier sa création en la prolongeant par le délire...

Au plus profond de sa détresse, le vieil acteur, amoureux de sa jeune fille lointaine, se prend pour Molière, pour Chaplin, souffre d'une souffrance obscure, inexplicable, et c'est le meilleur de ce livre étrange. Un soir, Armène revient vers son père, le voit désemparé et le viole dans sa loge. Jeandé meurt.

Comme dans tous les récits d'Audiberti, une force lyrique, en apparence indomptable, enveloppe ses personnages, parfois elle les détruit, parfois elle les exalte jusqu'à la folie. Audiberti ne crée pas de personnages à proprement parler, il poursuit un rêve d'obsédé : Armène ou Jeandé sont les illuminations provisoires d'une invention délirante où le temps ne suit pas toujours le développement du récit, s'épuise, dirait-on, derrière les personnages et les événements. Sartre voulait un jour écrire un roman « einsteinien » où le temps eût été une fonction de l'espace : chaque personnage eût porté avec soi l'image de sa vie propre. C'est Audiberti qui tente de réaliser cette chimère.

Comédien, Jeandé est un homme sans histoire : il existe comme existent ces êtres intermédiaires entre la rêverie et l'hallucination, comme existent les créatures fantastiques de *Maldoror*. Sa double nature l'irréalise et l'isole. S'il rêve de Chaplin et de Molière, c'est qu'il trouve à les imiter une étrange complaisance ; Œdipe à l'envers, il court derrière sa conscience et la retrouve avec la mort. Dans *Marie Dubois*, Audiberti prêtait à « un malade mental » la même passion qu'il confère aujourd'hui à Jeandé : celle d'un homme qui ne retrouve jamais, même par la vie, même par la fiction, le monde dont il a besoin.

Curieux livre, et, comme tous ceux d'Audiberti, envoûtant. Une langue tour à tour familière et elliptique enveloppe les personnages dans un brouillard nocturne où surgissent des fantômes. En un temps où la pauvreté d'imagination condamne

les romanciers à exploiter deux ou trois situations (toujours les mêmes), où le sentiment de l'inutilité d'écrire voue les artistes à méditer sans fin sur le silence, Audiberti rappelle les vertus de l'imaginaire : de Paris en Arabie, d'Alger à la Lozère, ce livre touffu, souvent obscur, parfois échevelé, nous assiège comme les récits de Melville — à coups d'hallucinations vraies. Il nous égare aussi et nous laisse pantois. C'est la plus haute fonction du romancier : celle d'écrire un récit d'où le lecteur sorte avec la conscience modifiée ou perdue.

JEAN DUVIGNAUD

FRANÇOISE SAGAN : *Bonjour Tristesse* (Julliard).

Je me rejetai sur le sable avec violence, j'appuyai ma joue sur la douceur chaude de la plage, je soupirai, je tremblai un peu. La main d'Anne, tranquille et sûre, se posa sur ma nuque, me maintint immobile un instant, le temps que mon tremblement nerveux s'arrête... C'est charmant. — *Dans la lumière du matin, il était aussi doré, aussi gentil, aussi doux que moi, il me protégeait. Quand sa bouche chercha la mienne, je me mis à trembler de plaisir comme lui, et notre baiser fut sans remords et sans honte, seulement une profonde recherche, entrecoupée de murmures...* Mais c'est charmant ! — *J'aperçus au fond de la mer un ravissant coquillage, une pierre rose et bleue ; je plongeai pour la prendre, la gardai toute douce et usée dans ma main juqu'au déjeuner. Je décidai que c'était un porte-bonheur, que je ne le quitterais pas de l'été. Je ne sais pas pourquoi je ne l'ai pas perdue, comme je perds tout. Elle est dans ma main aujourd'hui, rose et tiède, elle me donne envie de pleurer.* Quoi ! même un symbole, un symbole poétique : ah ! c'est tout à fait charmant.

Et que d'autres charmes ! Le premier, irrécusable : la jeunesse de l'auteur. L'auteur a dix-huit ans ; c'est une jeune fille qui vient de rater un examen ; les vacances venues, elle s'assied devant sa table, écarte les manuels et joue à l'écrivain. On connaît le jeu : il suffit d'un loisir (trois semaines de plage), d'un trouble (désir d'aimer, mélancolique ardeur) et d'une première phrase, par exemple : « Cet été-là, j'avais dix-sept ans » — toute la profondeur du passé à la lumière du présent, tant de vie vécue, tant de vie à vivre et de possibles *moi* à délivrer ! Bonjour, tristesse ; bonjour, plaisirs et songes ; bonjour, littérature...

Mais enfin, le plus souvent, le jeu tourne court. Or Mlle Françoise Sagan y montre de si heureuses dispositions que, de simple amateur, elle entre d'emblée dans la classe des professionnels. Elle a du talent et de l'aisance. Des lectures aussi. C'est une personne avertie. Elle n'irait point pousser une longue plainte

romantique, ni renouveler quelque philosophie de l'absurde ou du surhomme. Non, elle est décente jusqu'en ses petites impudeurs ; et, jusque dans ses écarts, elle reste sage. Elle peut conduire son héroïne jusqu'à l'amant (c'est l'été et la plage), non jusqu'à l'enfant. Bref, elle a le sens de l'économie — surtout dans le cocktail.

Car il s'agit bien d'un cocktail, aussi délicat et vif, auss complexe qu'on peut le souhaiter d'une jeune fille. D'abord une situation piquante : l'amitié légèrement amoureuse d'un père et d'une fille ; le père hésite entre deux femmes, la fille se sert de l'une pour évincer l'autre et, pour mener la première, se sert de son jeune amant. C'est la nature même. Sur ce programme vous devinez le mélange : un peu de perversité, un peu de feinte candeur, certaine candeur involontaire ; un soupir et un sourire ; un peu de cruauté et un peu de masochisme ; un peu d'érotisme et beaucoup de gentillesse sentimentale ; une pointe de Claudine, une autre de Radiguet (toutes deux légèrement émoussées) ; çà et là, ces petites licences de syntaxe ou d'orthographe par où un jeune auteur entend marquer sans doute qu'il a quitté le collège. Bref, rien n'y manque ; le cocktail n'emporte pas la bouche ; mais que de palais parmi les plus nobles (j'en prends à témoin Robert Kemp, Émile Henriot ou Gabriel Marcel) s'en trouvent agréablement chatouillés !

C'est donc un succès. Après cela, ne soyons pas trop sévères. Si la donnée manque de vraisemblance (plutôt qu'aux rapports d'un père et d'une fille, on songe à ceux d'un frère et d'une sœur), si l'intrigue sent l'artifice, si les personnages sont un peu trop convenus, assez superficiels, assez creux — il n'en reste pas moins que l'auteur nous désarme et que son livre, d'un bout à l'autre, ou presque, se lit avec agrément. C'est un livre léger et fragile. Peut-être attendrions-nous davantage de l'auteur s'il nous eût donné une œuvre plus gauche, où perçât une voix plus exigeante. Mais enfin, entre la propédeutique et la licence, c'est — déjà ! — une réussite.

M. A.

JEAN CABRIÈS : *Saint Jacob* (Plon).

En retraçant la jeunesse de Jacob, M. Jean Cabriès n'a nullement prétendu à une « reconstitution historique » ; pas davantage à une narration édifiante. Bien plutôt, il s'est méfié de l'un et de l'autre. C'est le sens d'une vie et d'une figure, qui l'intéresse ; le jeu de la liberté et du destin. Jacob est choisi par Dieu ; il le sait, l'accepte et trouve là son appui ; Jacob n'est pas un héros, mais un homme parmi d'autres (beaucoup moins sympathique, au demeurant, que ne l'est son frère Esaü) ; trompeur et trompé, avide, tenace, ingrat, cynique, froussard à ses

heures, l'heure d'après insolent ; toutefois un élu : un homme qui a reçu la Promesse et qui, l'ayant reçue, ne cesse de la conquérir.

Cet homme, encore fallait-il nous le rendre familier. Le voici donc dans le courant des jours ; voici les travaux et les plaisirs, les hâbleries des garçons, les rivalités des femmes, la table et le lit, et le troupeau qui s'accroît. L'anachronisme se mêle au pastiche, le chant à la farce. Et c'est parfois gênant : l'auteur ne ménage pas son trait, ni son humour. Oui, c'est parfois un peu gros, un peu facile. Mais l'œuvre s'organise, prend de l'assurance et de l'ampleur, compose enfin une curieuse figure entre le récit picaresque et le poème biblique.

C'est là, on le voit, un début qui mérite l'attention.

M. A.



LETTRES ÉTRANGÈRES

CLAUDE HOUGHTON : *Je suis Jonathan Scrivener*

Traduit de l'anglais par Jean Rosenthal (Corrêa).

M. Wrexham est las de rôtir le balai. Deux lignes d'avis, dans un journal, et un mot de réponse, écrit par caprice, font d'une personne qui bâillait le plus étonné des secrétaires. C'est qu'il ne connaît de son maître que le nom : Scrivener. Restent une somptueuse bibliothèque et, sous ombre de livres à ranger ou de menues affaires à expédier, tout un trésor d'heures perdues. Mais le jeune homme interroge son bonheur et l'étrange absent à qui il le doit. Deux femmes surviennent, qui ont aussi la clé du logis ; Pauline sait ce qu'elle ne veut pas ; Francesca sait ce qu'elle veut ; l'une et l'autre sont d'une beauté qui ajoute encore à l'énigme. Un troisième visiteur frappe à la porte ; il regimbe contre sa destinée et il boit comme une éponge pour se consoler d'avoir une âme. Le quatrième compagnon est un coureur d'aventures spirituelles ; il a les fausses grossesses des amateurs de poèmes ou de tableaux ; il réduit l'art à sa parole sans tirer de sa parole un art. Voilà nos cinq héros à chercher ensemble par où chacun d'eux a pu réveiller l'attention de Scrivener. Les mouches se travaillent à expliquer la toile de l'araignée.

Cette nonchalante inquiétude de la lumière est la matière du roman. Les dernières pages démêlent enfin la fusée. Il devient clair que l'ascendant de Scrivener tenait à la souveraine puissance et à la réserve orgueilleuse de son moi ; divinité multiple, il donnait à ses amis d'un jour l'image d'une perfection qui les fascinait, sans que lui-même daignât s'accomplir dans aucun des talents dont la perspective lui suffisait. Réussir dans un art, s'abaisser à être Shakespeare, Michel-Ange ou César, n'est-ce pas

mutiler des victoires secrètes et se résoudre, afin de montrer un visage, à couper les têtes de l'hydre admirable ? Il y a du M. Teste et du Vinci dans ce roi qui fuit les couronnes.

Ce qui, dans cet ouvrage, sauve la curiosité extérieure, c'est que l'intelligence y est à l'affût, et toujours sifflant dans l'arbre. Houghton, par ce biais-là, ressemble à Poe. Le labyrinthe, au lieu de mourir en jeu d'architecte, parle aux profondeurs de l'esprit. Les bizarreries de l'intrigue peignent à la rigueur notre condition. Dieu, absent de la terre et obscurément adoré, Dieu, en qui chaque homme, et jusqu'à l'athée, jette le meilleur de soi, n'aura-t-il pas, dans le livre aussi de la vie, le mot suprême par quoi tout recommence : *Je suis Jonathan Scrivener, je suis celui qui est ?*

Mais l'incroyable habileté de l'auteur paraît trop. Il a les finesses de Pénélope et son métier. Que de fois le lecteur aimerait à être brusqué et à voir tarir, aux poings des vierges sages, les cinq lampes de cet éternel Jeudi Saint !

ROGER JUDRIN

ALBRECHT GŒS : *Jusqu'à l'Aube*, traduit de l'allemand par Pierre Bertaux (Albin Michel).

Un pasteur, aumônier accablé et impatient de la Wehrmacht, est jeté par l'implacable administration armée aux côtés d'un certain Baranoswki, qui ignore encore que sa dernière nuit vient de commencer. Condamné à mort pour « désertion devant l'ennemi », cet homme simple et aimant s'écroulera tout à l'heure sous les balles d'un peloton d'éxécution commandé par un autre pasteur, un nommé Ernst. Lentement, tandis que nous tournons les pages du récit, nous voyons s'affaisser la pauvre silhouette du soldat éberlué ; autour de lui, autour de l'aumônier, autour de ces deux êtres réunis dans la cellule, penchés l'un vers l'autre pour l'ultime confidence, pour un mystérieux partage, on gesticule, on vocifère, on aime tristement, on rêve... « Les coupables meurent dans l'innocence ; ceux qui méditent gardent les yeux ouverts et se tourmentent jusqu'à l'aube... »

Tout cela se passait en Ukraine, sur le front russe, au cours de l'automne 1942.

Il est évident que l'auteur de *Jusqu'à l'Aube*, le pasteur Albrecht Gœs, de Gebersheim, a voulu écrire, sur le thème de l'inhumanité moderne — ne vivons-nous pas le temps des guerres mauvaises, pourrissantes, et des âmes enlaidies ? — une œuvre croyante, et qu'il a réussi. Son brusque récit, publié en Allemagne en 1952, m'a généralement convaincu. J'ai buté, ici et là, sur quelques expressions regrettables, sur certaines images qui ronflent depuis bien longtemps dans la bouche des amateurs d'âmes et des pêcheurs d'hommes (« atteindre au sommet », la jeune fille

« rayonnante », « la flamme de l'amour », « le vaincu de la vie »...), mais je garderai le souvenir d'une aventure féconde.

On doit pourtant reprocher à ce livre de trop reposer sur son sujet, d'être irrigué par une méditation trop conduite ; il arrive que la matière de l'histoire soit étranglée entre des pensées disposées d'avance dans les marges du plan. Il y a derrière ces tableaux une vision du malheur humain directement commandée par la *doctrine* chrétienne du péché et ses débouchés évangéliques, par là même teintée d'immobilisme et de résignation éperdue. L'auteur paraît chercher toujours, à travers la situation qu'il déploie, page après page, avec un art patient, la confirmation des vérités réputées décisives qui le travaillent sans doute, mais pour le mieux combler. Il ne suit pas ses personnages, il les attire plutôt, parfois même il les précède carrément en battant des mains. Il y a là une faiblesse qui le conduit de temps en temps à s'offrir ce que l'on appelle des facilités : des détails vraiment trop attendus (la cigarette-du-condamné-à-mort), des personnages trop représentatifs (cette brute de commandant, le bel officier que la mort attend là-bas, et sa fiancée, l'inévitable infirmière), etc. Le plus souvent, toutes ces misères sont heureusement emportées par la chaleur du ton, le volume du souffle intérieur qui fait claquer les pages, par l'humilité de la langue, qui laisse pressentir on ne sait quel propice abandon.

Ce livre n'est peut-être pas un roman. Il ne semble pas, en tout cas, qu'Albrecht Gœs ait ressenti le vertige romanesque auquel l'écrivain, pour convaincre et façonner, pour l'emporter sur le lecteur, pour aller vers l'authentique, doit s'exposer délibérément. Sans doute ne considère-t-il pas la rédaction d'une œuvre d'imagination comme une manière de vivre, de s'élancer, de *chercher* les secrets de notre condition, de renoncer, au moins pour un temps, aux conquêtes des siècles passés. Ces secrets, il les a trouvés déjà ; il leur a donné un seul nom. Il ne doute plus. Il ne sait plus douter. *Jusqu'à l'Aube* est une bonne illustration de sa découverte.

GUY-NOËL ROUSSEAU



LES LIVRES DE NATURE

LEN HOWARD : *L'Oiseau, cet inconnu* (Hachette).
STUART SMITH : *A l'Étude des Oiseaux* (Stock).

Deux livres très différents, celui d'un amateur qui apprivoise les oiseaux et celui d'un savant.

Mme Len Howard s'attache à montrer l'intelligence de cer-

tains oiseaux dans leur vie rapide et impatiente. Une mésange frappe aux carreaux, accompagnée de sa progéniture : c'est pour lui apprendre à ne pas s'y heurter. Si telle autre, à l'intérieur de la maison, tourbillonne et s'aveugle aux fenêtres fermées, quelque amie s'élance du dehors par une lucarne libre et vient lui montrer le chemin. Cette autre encore, pour adapter son logis à un nichoir, apporte des branches inaccoutumées et trop grandes, puis réussit à leur donner passage en les prenant enfin par le bout. Habitués à répondre aux noms dont on les baptise, maints oiseaux trouvent leur pâture dans la main de notre amateur de Paradis. Ils se montrent volontiers insolents et tyranniques, mais demeurent sensibles aux réprimandes. S'ils s'abattent sur un lit, ils le quittent dès qu'on le leur demande en propres termes. Dans les champs, ils ne manquent pas de reconnaître leur pourvoyeuse. Ils vont à sa rencontre. Un jour, elle posa la main sur un grillage bas à quelques centimètres d'une troupe d'hirondelles qui s'y trouvaient perchées. Pas une ne bougea dans cet univers charmé.

Pour M. Stuart Smith, l'intelligence de l'oiseau est faible ou nulle. Rien que l'instinct... Cet instinct accomplit avec le plus délicat discernement des actes inexpliqués. Les migrations de printemps s'effectuent selon des règles précises et inconnues. Sur un large front, qui se resserre à l'occasion d'accidents géographiques, comme le détroit de Gibraltar, les oiseaux progressent vers le nord, et ils arrivent séparément ou par deux. Bien des étapes. Quel fil conducteur suivent-ils ainsi dans l'invisible ? Pour retrouver le territoire à l'arrivée, les repères visuels vont jouer. Toutefois cette vision se révélera bientôt douée d'une animation étrange. M. Stuart Smith nous dépeint l'attitude belliqueuse du mâle qui combat pour son canton, pour sa nouvelle amie. Plumes étalées, effarantes comme les cimiers des casques grecs. Or ce sont les mêmes plumes pareillement ébouriffées qui parleront un doux langage quand il s'agira de séduire la future épouse. La seule différence, c'est que « l'œil, dans le premier cas, s'allume d'un éclat féroce », mais, quand il s'agit de courtiser, « il revêt le lustre plus doux du désir sexuel ».

M.Stuart Smith, s'il rejette avec juste raison « le faux sentimentalisme de l'époque victorienne à propos des miracles de la nature », s'en prend aussi aux « raisonnements teutoniques », lesquels lui paraissent s'attacher avec trop de rigueur aux mécanismes objectifs. Voilà qui nous arrête cependant. C'est faire une concession bien grande à la tragédie que de reconnaître une expression passionnée aux regards des oiseaux. Par ailleurs, M. Stuart Smith insiste sur l'exiguïté de leur cervelle, encore réduite par la dimension exorbitante de ces yeux qui prennent toute la place. Comme si l'intelligence avait été délogée de cette cervelle presque inexistante et même de toute fonction nerveuse

pour se réfugier au seuil de la vision, là où elle n'est plus que reflets de lumière.

Mais encore il s'agit de reflets très rapides, car toute démarche de l'oiseau est vouée à la vélocité. Les yeux des oiseaux de proie parviennent à suivre les mouvements brusques et saccadés de leurs victimes grâce à une accommodation instantanée de la cornée et de la lentille du cristallin, « dont le foyer est ainsi continuellement déplacé ». Dans tous les cas, la virtuosité de l'adaptation comporte une vivacité incroyable dans le scintillement de mille nuances et façons de voir. Il semble alors que, si l'intelligence n'est jamais chez l'oiseau un jugement comme l'imagine Mme Len Howard, si elle ne peut non plus être attribuée à l'exact enclenchement d'une machine adéquate à l'objet ou à la fonction, il serait vraiment trop simple de faire appel à une intuition ou aux sentiments pour expliquer la continuité de l'adaptation. Qu'il s'agisse de l'amour ou de la recherche du mouvement imprévu de la proie guettée, ce sont des variations instantanées ou certain frémissement qui unit de façon incroyable l'oiseau et son univers. Il y a forcément des ruptures dans la vision. Comme si un esprit saisissait l'objet ou la beauté entre deux reflets d'une prestesse inouïe ou avant même que rien ne soit apparu, ainsi qu'il arrive lorsqu'une volée d'oiseaux change brusquement de direction sans qu'aucun signe ait pu trahir la nouveauté du mouvement.

Dans les études très précieuses de M. Stuart Smith, de nombreux détails nous retiennent et nous attardent : construction des nids, soins donnés aux œufs, déblaiement minutieux des sacs fécaux. Mais l'essentiel échappe sans doute toujours à qui s'attarde, puisque le jeu véritable se joue en un clin d'œil. Notre attention se tourne tantôt vers la matière ordonnée, tantôt vers l'inspiration providentielle, tellement nous sommes préoccupés de placer l'une avant l'autre. Nous ne pensons jamais aux intervalles qui dénoncent l'éclair vivifiant et subtil, quel que soit le degré d'intelligence ou d'esclavage.

Mme Len Howard étudie remarquablement les chants des oiseaux et celui du merle en particulier. Elle compare le chant du merle à un thème beethovenien. Celui d'un concerto de violon, d'un rondo. Pourquoi pas le début de la *Symphonie pastorale* ? Beethoven aurait aussi bien emprunté le thème au merle justement. Mais la question n'est ni dans l'art ni dans la variation admirable pour qui écoute en divers lieux les accents changeants des merles. Ne nous attardons plus. Ce qui surprend alors, ce n'est pas tant le renversement de la mélodie ou les fioritures renouvelées, que la discontinuité, sensible et rapide, comme s'il y avait deux voix qui se substituent sans cesse l'une à l'autre. Les notes toujours un peu à côté. Dans ces charmes de l'instinct, visions et chants des oiseaux, la nature nous gagne de vitesse, cela est certain. Serait-elle double cette nature, si finement ma

térielle et objective ? Noblement théoriques et véridiques, n'oublions-nous pas souvent d'avouer certaine dissonance très fugitive ? Saint François d'Assise, jadis, avoua.

ANDRÉ DHÔTEL

***

LES SPECTACLES

T. S. ELIOT : *La Cocktail-party* (Vieux-Colombier).

La pièce de T. S. Eliot a pour sujet l'irruption du Sacré dans un monde désacralisé. Des gens se réunissent pour boire et parler de futilités. *Quelque chose* se manifeste et leur révèle à la fois le jeu des passions qu'ils voulaient cacher, et au-dessus de ce jeu la réalité d'une âme d'autant plus exigeante qu'elle est elle-même réclamée par une puissance absolue ; ces gens sont frappés et ils se « convertissent », à des degrés divers et de différentes façons, de la simple reconnaissance de soi et des autres pour les Chamberlayne au don total à l'absolu que fait de sa personne Celia Coplestone.

On est obligé d'employer des mots très généraux, parce que l'auteur n'a pas voulu définir avec précision le contenu des éléments qui nouent le drame. Dans *Les Buts du Drame poétique*, que les éditeurs de la version française de *La Cocktail-party* donnent comme introduction à cette pièce, T. S. Eliot affirme qu'une œuvre « sera susceptible de recevoir des interprétations innombrables », car « l'auteur fait quelque chose qu'il ne comprend pas lui-même ». L'ambiguïté où restent plongées les valeurs qui agissent dans *La Cocktail-party* est donc le signe de l'obéissance du créateur à sa création. T. S. Eliot laisse à son œuvre toute liberté d'action. Avec l'optique du théâtre, cela peut tourner court ou aller très loin.

Par contre, *Les Buts du Drame poétique* expliquent précisément ce que T. S. Eliot pense de la forme verbale du drame. En écrivant en vers *La Cocktail-party*, plutôt que d'entraîner le public dans un monde poétique et irréel, comme celui de Maeterlinck par exemple, il a voulu amener la poésie dans la réalité quotidienne du public. Il s'est dégagé du vers shakespearien et du lyrisme. Les personnages disent donc en vers les choses apparemment les plus quelconques, mais apparemment seulement et avec des mots qui n'ont que l'air quelconque. Rien n'est plus éloigné des conventions du style poétique et l'on ne peut s'empêcher de penser à *La Vue* ou à *La Doublure* de Raymond Roussel, qui, par ailleurs, a écrit ses pièces en prose, mais en dissimulant dans celle-ci de nombreux alexandrins. Chez T. S. Eliot, comme chez Raymond Roussel, le passage du mot

quelconque exprimant une chose quelconque à l'écho bouleversant traduisant une réalité profonde se fait par une opération qui échappe à l'analyse ; on se demande ce que diraient ici les grammairiens de la poésie. Il est évident que les coupures, les accentuations, les rythmes de l'anglais facilitent cette opération. Mais Henri Fluchère — dont la traduction est toujours probe — a su, par endroits, faire passer dans une langue si différente les valeurs originales ; le spectateur du Vieux-Colombier est pris par les mots, comme le lecteur de Raymond Roussel. L'analogie entre les formes verbales des deux écrivains est assez marquée pour se faire sentir également dans la structure dramatique, et le mouvement interne du premier et du dernier acte de *La Cocktail-party* rappelle le déroulement secret de *L'Etoile au Front* et de *Poussière de Soleils*. La simplicité du langage conduit à une étrange ambiguïté, dont les effets se prolongent en s'amplifiant.

Une pièce sur l'irruption du Sacré dans un monde désacralisé n'est pas nécessairement du théâtre sacré. Mais, si T. S. Eliot a laissé dans l'ombre le contenu profond de sa pièce, il s'est assez clairement exprimé sur la forme pour marquer son désir de faire une pièce sacrée dans le sens antique. Par cette œuvre qui porte tous ses personnages à la communion, T. S. Eliot a voulu faire communier les spectateurs. L'ambiguïté des valeurs qui mènent le drame et l'ambiguïté du langage opposent un infranchissable obstacle à l'intention du dramaturge. Le spectateur se trouve saisi par la poésie, mais il n'est pas engagé dans l'action et aucune communauté ne se forme. T. S. Eliot n'a pas réussi à briser les cadres d'un théâtre qui, aujourd'hui, semble inéluctablement voué à l'individuel.

Cette double ambiguïté, le titre même de la pièce l'indique : au mot baroque de « cocktail » s'allie le mot « party », qui, au delà de son sens de « réunion mondaine », contient aussi bien l'idée de séparation indiquée par « partie » que l'idée de rassemblement donnée par « parti ».

La mise en scène — rudimentaire et souvent maladroite — du Vieux-Colombier souligne les dangers de cette double ambiguïté et ne marque pas ses ressources heureuses ; à cette faiblesse s'ajoute le jeu de la plupart des acteurs, qui n'ont pas trouvé le « décalage » pouvant donner à la pièce sa vraie perspective.

Pourtant, Grégoire Aslan réussit à la fois à jouer juste et à laisser entendre tout ce que son personnage comporte au delà de lui-même. Il interprète Sir Henry Harcourt-Reilly, dont T. S. Eliot a fait l'instrument du Sacré. Ici, l'ambiguïté éclate et manifeste tous ses pouvoirs ; l'auteur présente d'abord Sir Henry comme un « invité anonyme », puis comme un psychiatre célèbre, ce qui est doublement ironique. Sir Henry et ses deux acolytes — qui servent eux aussi le Sacré — ne sont jamais ceux que l'on croit, et ils ne cessent de se livrer à un humour

tout baudelairien. Sans doute ne sont-ils pas de vrais personnages, mais les représentants d'une puissance spirituelle, qui n'est pas nommée ; c'est cette vie sur plusieurs plans qui leur donne un pouvoir de fascination.

T. S. Eliot, en effet, a conçu sa pièce entière comme une hiérarchie de plans. Les actes, et même les scènes, forment une série d'images où l'objectif pénètre de plus en plus profondément, où le champ s'élargit, où les actions se répondent, en s'approchant toujours davantage de leur sens réel, qu'elles finissent par trouver dans l'accomplissement du Sacré. Ainsi, à la communion mondaine qu'est la cocktail-party du premier tableau répond l'admirable cérémonie de la dernière scène du deuxième acte, où Sir Henry et ses acolytes vident leurs coupes ; et cette libation rituelle préfigure la communion véritable qu'annonce toute la pièce.

Dans cette ascension, la poésie et le sentiment spirituel sont, à vrai dire, plus forts que les personnages qui subissent l'étreinte du Sacré. A ces personnages, le spectateur ne s'attache guère ; il suit leur devenir dans l'esprit, mais pas dans la vie. C'est là, du point de vue théâtral, le défaut essentiel de *La Cocktail-party* ; le théâtre doit avant tout obtenir l'adhésion du spectateur. Seule, parmi ceux que conduit Sir Henry, Madeleine Ozeray fait croire à son personnage et réussit à *incarner* la poésie et le sentiment spirituel. C'est qu'elle joue avec une intensité tout intérieure et que son jeu se situe au niveau véritable, celui de l'âme.

Dans le secret qu'a voulu son auteur, *La Cocktail-party* révèle le feu d'une âme. T. S. Eliot s'est défendu d'imposer à sa pièce une clef théologique. Dieu n'est pas évoqué et, à plus forte raison, pas invoqué ; nul dogme ne paraît et seule la croix du martyre que Celia subit rappelle le Christianisme ; mais on nomme « clinique » le couvent où Celia entre. Jusqu'à la fin tout reste donc dans l'ambiguïté.

Cependant, le dernier acte laisse percer les convictions de T. S. Eliot. Son anglo-catholicisme — l'attitude chrétienne non catholique romaine la plus proche du catholicisme romain — le fait tomber de la Grâce à l'Église, du tableau céleste à l'image pieuse, du combat spirituel au confort ecclésiastique. Il ne fallait pas montrer les amis de Celia en train de recueillir les palmes de son martyre, sous la présidence de Sir Henry, qui dès lors n'est plus l'instrument du Sacré, mais le représentant du clergé. On devait deviner l'accomplissement de la vocation de Celia.

Les exigences de l'art dramatique et de la spiritualité se rejoignent ; le théâtre ne supporte pas de chute dans l'intensité du mouvement ; le chrétien n'a de certitude qu'eschatologique.

BLAISE ALLAN

LA TÉLÉVISION

Comme beaucoup, je me suis mis, l'automne dernier, à suivre la Télévision. Je crois qu'elle pose et qu'elle posera de plus en plus des problèmes de création artistique importants. Ces problèmes, à mon sens, la Radio ne les pose point. Elle constitue un instrument de transmission prodigieux, un mode d'expression, non pas. On l'a rattachée d'emblée aux P. T. T. En effet, c'est un supertéléphone. Comme les séances du théatrophone cher à Proust, ses émissions valent ce que valent les textes et les musiques qu'elles nous proposent : ni plus, ni moins.

Je me souviens d'avoir participé à la première émission de Léautaud ; elle fut « réalisée » par André Gillois. Cette émission, que la personnalité de Léautaud rendit excellente et qui eut de vastes prolongements, n'avait été préparée ni par l'équipe d'André Gillois, ni par Léautaud lui-même. C'est qu'il n'y a pas d'art radiophonique : ce qui vaut d'être écouté peut être diffusé, sans nul apprêt.

Mais la Télévision n'est pas une Radio illustrée ; elle transforme ce qu'elle transmet. A force de répéter qu'elle est un miracle, on oublie qu'elle est un monstre. Elle laisse aux voix leur ampleur, elle peut même l'accroître, comme la Radio, et elle réduit les images aux dimensions lilliputiennes des écrans. Voici donc un chanteur, un orateur, hauts de quinze centimètres, qui chantent plus fort que Caruso, parlent plus fort que Jaurès. Aussi a-t-on beau tenter de reprendre à la Télévision des émissions qui avaient réussi à la Radio et de les « illustrer » : à chaque coup, il a fallu reconnaître qu'on s'était trompé.

La Télévision n'est pas plus le Cinématographe qu'elle n'est la Radio. Elle a, je pense, tort d'espérer, et il a tort de craindre qu'elle se substitue à lui. Les clients qu'elle lui fait perdre, n'importe quelle autre machine, atomique ou Vespa, les lui eusse fait perdre aussi bien.

Un film est une œuvre très largement préméditée, qu'on présente dans des salles obscures à un public venu exprès pour le voir. Il s'adresse à ce que Jules Romains appelait : des unanimes. Une séance de cinéma est une cérémonie ; une première, un festival de cinéma sont des solennités.

La Télévision, elle, n'est capable que très rarement de préparations lentes. Et elle s'adresse à des individus isolés. Je vais au Cinéma, la Télévision vient chez moi, s'insère dans le réseau de mes habitudes ; elle ne peut échapper à la familiarité qu'elle m'impose.

Elle établit entre moi et ses spiquerines, par exemple, une étrange intimité. Beaucoup de téléspectateurs furent consternés, m'a-t-on dit, lorsque Mlle J. Joubert dut les quitter, quelques

semaines, pour accoucher. Je préfère Mlle Catherine Langeais, et non à cause de son nom balzacien, mais parce que je la trouve plus sincère, plus vraie. Quand elle me dit bonsoir, j'ai l'impression qu'elle désire vraiment que je dorme bien. Et toutes les fois qu'elle m'annonce que — malheureusement — l'émission promise n'aura pas lieu, elle paraît en ressentir un tel chagrin que je la plains, oubliant de me plaindre. Au fond de moi, je suis persuadé que les personnes qui lui préfèrent Mlle Joubert prisent l'afféterie plus haut que la bonté. Je les soupçonne de n'avoir pas de cœur ; je ne suis à mon aise, en confiance, de plain-pied, qu'avec les partisans de Mlle Langeais. Ces sentiments, dont le caractère démentiel ne m'échappe pas, on aurait tort de les comparer aux enthousiasmes suscités par les actrices. J'ai admiré Greta Garbo et Katherine Hepburn et Ginger Rogers. Il n'est pas question d'admirer ou de ne pas admirer Mlle Catherine Langeais. J'aime son sourire, sa façon de me parler, tout comme j'aimais ou détestais, d'instinct, telle gouvernante, quand j'étais enfant. Et, bien sûr, ceci ouvre sur la société, sur la politique de demain, des perspectives assez troubles. Mais quoi ?

Cette Télévision dont je subis la puissance, j'en discerne mal les moyens, les règles. On les discernera, je pense.

Elle rapetisse. Elle devrait donc éloigner. En fait, elle éloigne ; mais elle rapproche aussi. C'est que l'écran est petit, mais que l'objectif est puissant. D'où ce paradoxe : la Télévision s'avère à la fois insensible et impitoyable.

Souvent, pour me séduire, elle recourt aux spectacles qui passent pour les plus séduisants. Elle croit jouer à coup sûr si elle présente les meilleures troupes de girls, les plus beaux mannequins dans les robes les plus somptueuses des couturiers les plus célèbres. Je le crois moi-même. Je me promets mon plaisir. Je règle avec soin mon appareil. Hélas ! je ne sens que de l'ennui. Les girls, réduites à la dimension de timbres-poste, ne parviennent pas à m'intéresser autant que des insectes ; je distingue mal les robes et les mannequins, bientôt je les envoie au diable.

Puisque je ne discerne pas leurs charmes, je devrais, il me semble, ne pas trop remarquer les ridicules des actrices. Erreur. On me présente une scène d'opérette. Voici la belle Hélène : elle est plus petite que mon stylographe. Mais je vois très bien son chignon postiche qui branle, quand elle chante. Il se balance, se balance... va-t-il tomber ? Le sait-elle ? Pâris raconte le mont Ida et ses trois déesses à Calchas. Calchas feint de l'écouter, mais il est clair qu'il n'écoute rien ; il penche la tête pour faire croire qu'il écoute ; qui pourrait se méprendre à ce visage, à ce regard ? On essayait de me transporter au théâtre ; or j'étais, à la fois, beaucoup plus loin que le fond de la salle et tout près, dans la coulisse ; nullement un vrai spectateur.

Je ne crois pas qu'il s'agisse là de simples erreurs techniques ; ces erreurs, j'en ai l'habitude ; je ne m'étonne plus quand, soudain, une oreille grossit, jusqu'à devenir un chou-fleur monstrueux, quand un mauvais maquillage couvre d'une barbe mal rasée un visage de femme, quand des seins disputés à coups de millions par les cinéastes, éclairés d'en haut, tombent au-dessous du ventre.

Mais cette aptitude étrange à estomper et à souligner tout ensemble, à faire voir les objets par le gros et par le petit bout de la lorgnette, je crois qu'elle est au cœur même de la Télévision ; les cyclistes des Six Jours, tellement petits et lointains — souris savantes — soudain je ressens, jusqu'à la souffrance, l'effort qui les crispe.

Et pour balbutiante que soit, pour irritante que puisse être la Télévision, je m'attache à elle, parce qu'à ma connaissance aucun mode d'expression ne rend si criant, si odieux le mensonge. Elle ne le pardonne pas. Gestes faux, intonations fausses qui, à la scène, à la tribune, seraient seulement regrettables et peut-être m'échapperaient ; à l'écran, leur fausseté devient évidente et dégoûtante. Nulle part, la sincérité n'est plus nécessaire, la conviction plus contagieuse. Serait-ce que la Télévision est trop jeune pour bien mentir ? Je ne le crois pas. Sans doute, elle fera des progrès, mais l'objectif gardera sa puissance et le spectateur sa lucidité pourvu qu'il garde son attention.

Cette attention, c'est la grande inconnue que les producteurs devront prospecter. La Télévision bouleverse les durées non moins que les dimensions. Peut-être ménagera-t-elle aux courts métrages des revanches inespérés sur les grands films ; un documentaire sur la vie sous-marine perd assurément moins à la Télévision qu'un vaste ensemble de M. Rossellini. J'ai même eu l'impression qu'il y gagnait.

La chanson, depuis les années 20, s'était conformée à la mesure des disques ; elle avait renoncé aux innombrables couplets des complaintes, elle devait durer 2 mn. 40, 2 mn. 50. A la Télévision, ce temps paraît excessif. L'opérateur le sent, il joue de l'objectif, recule, avance, fait des gros plans ; on voit alors les chanteuses faire travailler les muscles de leurs masques, on aperçoit leurs luettes comme si on devenait laryngologue. Il est clair que la Télévision ne peut pas se passer des chansons et qu'elle ne sait pas encore les mettre en scène. On cherche le procédé. On ne l'a pas trouvé. Cela viendra, soit qu'on mette les chansons en ballets, comme Balieff, soit qu'on les abrège, soit qu'on fasse l'un et l'autre.

On le voit, il semble difficile que la Télévision n'impose pas des formes et des mesures nouvelles, qu'elle ne multiplie ses propres contraintes, que donc elle ne devienne un art.

EMMANUEL BERL

***

DE TOUT UN PEU

JULES ROMAINS : *Examen de Conscience des Français* (Flammarion).

Que les Français soient à la fois inertes et instables ; d'ailleurs mendiants, démagogues, gloutons, sales et gaspilleurs, il faut bien le croire puisqu'on nous l'a déjà dit cinq cents fois. Avec Jules Romains, cela fait cinq cent une. Comment se fait-il qu'on nous l'ait toujours dit en pure perte ? Voilà le problème qu'il faudra bien traiter un jour.

ANTONINA VALLENTIN : *Le Drame d'Albert Einstein* (Plon).

Il paraît qu'Einstein ferait bien des réserves sur la bombe atomique.

PAUL MORAND : *Hécate et ses Chiens* (Flammarion).

Quel est le vice caché d'Hécate ? Que fait-elle de ses chiens — en fait, de ses petits Arabes ? Paul Morand naguère nous l'eût dit crûment. Aujourd'hui, il préfère insinuer, il brode, il laisse entendre. Ainsi étire-t-il jusqu'au roman un conte de six pages.

JEAN GUÉRIN

DANIELLE ROLAND : *L'Huissier et le Sergent* (Julliard).

La guerre peut transformer un huissier en sergent. Une épouse vertueuse, frêle et blanche, « aux idées toutes rondes, plus inattaquables que des hérissons en boule » : voilà pour l'huissier. Une maîtresse « aux seins énormes, dorés comme une pierre au soleil », sans plus d'idées que de morale, voilà pour le sergent ; qui regrette bientôt la première, trop tard, puisqu'elle est morte.

Rien de plus naturel ; ce qui l'est moins, c'est que l'huissier fasse des rêves prémonitoires d'une telle exactitude. Ils ôtent de la vraisemblance au roman, qui se transforme en conte. Et les personnages, en marionnettes. Il reste un style vif, allègre, piquant. Un peu moins de mystère, peut-être, et de force, qu'au temps où le Rhône et Saint-Sulpice dominaient les héros de *La Belette*, mais sans doute plus de maîtrise.

FRANCE ERMIN

LUIGI PIRANDELLO : *Vêtir ceux qui sont nus* ; — *Bellavita* (Petit-Marigny).

Ce serait trop de parler de mise en scène : M. Médina, qui sait mieux faire, nous propose, pour l'une des moins bonnes pièces de Pirandello, un travail d'amateur. Il faut attendre l'entrée de M. Serreau dans son rôle de Bellavita, mari cocu et triomphant, chu de Gogol dans l'imagination italienne, pour retrouver le théâtre. C'est un plaisir qui, malheureusement, dure peu.

CLAUDE-ANDRÉ PUGET et PIERRE BOST : *Un nommé Judas* (Comédie-Caumartin).

Judas tremble pour le Christ. Judas croit. Mais Judas désespère : le public se détourne de la vedette Jésus. Aussi Judas devient-il provocateur, contraignant son illustre camarade à révéler publiquement sa glorieuse hérédité. Comme l'on sait, l'affaire se termine mal pour cet homme, avide de certitude, et, depuis ce jour, la plus extrême confusion règne sur le monde.

Mme Marguerite Jamois et M. Meurisse font des prodiges de discrétion et de pathétique : comme il y a « l'écriture blanche », il existe pour les comédiens un « jeu blanc ». C'est le seul moyen de faire passer ce mystère à rebours, ce marivaudage mystique.

JEAN CANOLLE : *Hamlet de Tarascon* (Théâtre La Bruyère).

Clovis se prend pour Spartacus, Roméo, Hamlet : cas de « Bovarysme » assez répandu. M. Mareuil, s'étant composé la tête de Laurence Olivier, tourmente son beau-père et sa maman, paisibles fariniers. L'accent de Tarascon donne à l'affaire une sorte de verve.

Une fois encore, on note que la parodie des genres tragiques est seule capable de dérider le public actuel.

JEAN DUVIGNAUD

WILLIAM WYLER : *Roman Holiday*.

Je n'arpenterai plus les rues de Rome sans chercher Audrey Hepburn. Gregory Peck a bien de la chance de l'y avoir rencontrée. L'histoire de la petite princesse échappée pour un jour au carcan protocolaire et courant les rues romaines en compagnie d'un amoureux est racontée avec une gentillesse, un talent sans défaut. Un tigre aimerait ce film. Il y a là, très exactement, les doses de tristesse et de drôlerie, de pudeur et d'abandon qui

réconcilient tout le monde dans l'amour des princesses, dont les couvertures en quadrichromie des magazines avaient détourné notre goût, pourtant prêt aux faiblesses.

ALBERTO LATTUADA : *Il Capotto.*

Il Capotto raconte, d'après Gogol, l'histoire du pauvre fonctionnaire qui meurt de s'être laissé voler le beau manteau confectionné à grands frais. Ce film italien a des accents russes. Le mélange est savoureux. Quelle drôle d'Italie, glacée de neige, aux rues vides! Le meilleur du film est dans sa partie satirique. La charge contre les fonctionnaires, les importants, les faux bons, les faux beaux, les faux valeureux, est très amusante. Certes, on se demande comment les scénaristes feraient pour peindre la misère et la bonté si Charlot n'avait pas existé. On retrouve, de plus, dans *Le Manteau*, des réminiscences de René Clair ou de Sica. Mais la qualité d'émotion, de cruauté, est très fine. Les scènes du discours, des fouilles, du bal chez l'important fonctionnaire, bien qu'elles frôlent parfois le pastiche de *La Ruée vers l'Or* ou d'*A nous la Liberté*, conservent un pouvoir indiscutable de faire sourire.

LAZLO BENEDECK : *The Wild One.*

Des fiers-à-bras de quartier, des casseurs en blue-jeans et chemises à carreaux parcourent le dimanche les routes, juchés sur des motocyclettes, à la recherche d'occasions de parler fort. L'occasion se présente. On fait peur aux commerçants, on poursuit les filles, on est terriblement impressionnant. Puis les commerçants s'agacent et se mêlent de faire régner l'ordre des commerçants. Il y a bagarre. Imaginons ce que l'on nomme un « monôme » à Villefranche-de-Rouergue. Ça se terminerait comme ici : avec mort d'homme. Au reste, ce n'est pas la vraisemblance qui compte, mais l'habileté de Benedeck, qui, à partir d'un argument si mince, a construit une histoire dramatique, à la progression inéluctable, sur laquelle plane, dès la première page, un malaise inexplicable et croissant. Et, surtout, une histoire *insolite*, dont la crédibilité se situe à un niveau très rare, tout ensemble d'invention et de vérité. Marlon Brando, dans un rôle de petite brute lasse, est excellent. Son jeu ne concède rien, pas même à la facilité du personnage de dur-qui-ne-fait-pas-de-concessions. Accordons-nous une valeur de témoignage à ce film étrange et courageux ? Alors il nous fait peur. En tout cas, le cinéma n'est pas mort ni exsangue dans un pays où l'on peut produire *The Wild One*.

FRANÇOIS NOURISSIER

LE PARIS DE CHAGALL

Chagall, dans sa villa de Vence, célèbre Paris à travers une suite de toiles qui seront exposées en juin. C'est Paris sans doute, puisque l'on y peut reconnaître, plus ou moins allusifs, la Concorde, la tour Eiffel ou le Génie de la Bastille. C'est plutôt le chant de Paris. Mieux encore, le chant de Chagall, qui, de Vitebsk à New-York et à Saint-Matisse, rassemble autour de la Seine sa vie tout entière.

Jamais ce chant ne fut aussi intense, aussi riche, aussi sûr. Le jongleur des *Fables* n'a rien perdu de sa grâce ; ni, de sa tendresse, le complice des écuyères et des amants ; ni, de son lyrisme, le visionnaire en exil. Ce n'est point qu'ils se partagent cette série « parisienne » ; ils s'unissent et s'exaltent, pour renouveler une œuvre que nous croyions connaître. Nous attendions encore de Chagall maint plaisir délicat ; nous n'espérions point, entre la grâce et la violence, ce puissant équilibre. Chagall, à soixante-cinq ans, s'affirme comme un des grands poètes de la peinture.

M. A.

TAL-COAT (Galerie Maeght).

On hésite un instant. Mais non, il ne s'agit pas de « tachisme ». La lumière est vraie. De grands signes rudimentaires, au milieu de vastes espaces blancs, glorifient quelques fragments de nature, de forme et de couleur neutres, et les transfigurent, comme pour leur conférer puissance et signification cosmiques. Et pourtant nul élan lyrique. Toute rudesse est tempérée, quasiment ouatée, par la mesure, la « science » et le « goût », la sagesse de l'artiste. Toute étrangeté est abolie ; le banal, aisément rencontré. Ici, comme souvent chez Courbet, l'application du réaliste et l'ambition ascétique du coloriste ne parviennent pas à noyer, mais au contraire soulignent, et précisément en la contrariant, la solennité un peu grandiloquente du poète et de ses ellipses. Tellement affirmée, la volonté de grandeur et de noblesse reste cependant émouvante.

ANDRÉ BERNE-JOFFROY

SCHWITTERS (Galerie Beggruen).

On vit apparaître, vers 1918, pas mal de jeunes ancêtres, qui tentaient de réaliser l'unité de l'art et du non-art. Les uns ont mal tourné : ils fabriquent aujourd'hui des toiles, ou des sonnets, en vers réguliers. D'autres ont tenu le coup, comme ce Schwitters qui nous parvient — un peu tard, il est mort depuis cinq ans — dans toute sa fraîcheur. Et, somme toute, *Merz* méritait de

survivre, tout autant que *Dada*. Qu'est-ce que *Merz* ? Schwitters s'en est très bien expliqué :

> Ce nom est né d'un tableau, une image sur laquelle on pouvait lire, découpé dans une annonce de la *Kommerz und Privat-Bank*, et collé parmi des formes abstraites, le mot *Merz*.
>
> D'accord avec les autres parties du tableau, ce mot devint le nom du tableau entier et des autres tableaux. Plus tard, j'appelai du même nom ma poésie. Moi-même, à présent, je m'appelle *Merz*.

Les collages de Schwitters font grand usage de tickets de métro, de prospectus, de débris de journaux, de toute sorte de papiers transparents. Et même la transparence y joue un plus grand rôle que dans les travaux analogues de Braque ou de Picasso : elle y tremble, elle y palpite. Comme c'est resté jeune, comme c'est encourageant, ces couleurs qui ne sortent pas de chez le marchand, ces espaces qui n'ont pas passé par le géomètre. Comme c'est, aujourd'hui encore, plein d'avenir !

J. G.



LES REVUES, LES JOURNAUX

BORGES ÉCRIT UN POÈME ENGAGÉ

Jorge-Luis Borges a donné à Sur *(janvier 1954) ce poème :*

PAGE POUR SE SOUVENIR DU COLONEL SUAREZ, VAINQUEUR A JUNIN[1].

Qu'importent la pauvreté, le désert
l'humiliation de vieillir, l'ombre croissante
du dictateur sur la patrie, la maison de la ville haute vendue
par ses frères pendant qu'il était au combat, les jours inutiles

(les jours qu'on espère oublier, qu'on sait qu'on oubliera),
s'il trouva son heure de gloire, à cheval,
dans la pampa visible de Junín comme un socle pour l'avenir,
comme si l'amphithéâtre des montagnes était déjà l'avenir.

Qu'importe le temps successif, s'il y eut
en lui une plénitude, une extase, une sérénité.

1. Victoire remportée le 6 août 1824 sur les Espagnols par les insurgés américains, en présence de Bolivar, et où la décision fut acquise grâce à l'initiative du colonel argentin Suarez.

Il servit treize ans dans les guerres d'Amérique. Enfin
le sort l'amena jusqu'à l'État Oriental [1], aux rives du Rio Negro.

Il aura parfois pensé, à la tombée de la nuit,
que pour lui cette rose avait fleuri :
la pourpre bataille de Junín, l'instant infini
où les lances se heurtèrent, l'ordre d'où naquit la mêlée,
la déroute au début, et dans le vacarme
(non moins brutale pour lui que pour la troupe),
sa voix criant aux Péruviens d'attaquer,
la lumière, l'élan et la fatalité de la charge,

le furieux labyrinthe des escadrons,
la bataille des lances où ne retentit pas un seul coup de feu,
le *gogo* [2] qu'il transperça de son sabre,
la victoire, le bonheur, la fatigue, le sommeil qui vint,
et les hommes agonisant dans les marais,
et Bolivar prononçant des paroles assurément historiques,
et le soleil déjà à son coucher, et la saveur retrouvée de l'eau et du vin,
et ce mort sans visage, dont la face piétinée fut effacée par la bataille.
Son arrière-petit-neveu écrit ces vers. Une voix silencieuse
du lointain de son sang lui parvient :
« Qu'importe ma bataille de Junín, si ce n'est qu'un souvenir glorieux,
une date qu'on étudie pour un examen ou un point sur la carte.
La bataille est éternelle. Elle peut se passer de l'emphase
des armées visibles avec leurs clairons ;
Junín, ce sont deux civils qui, au coin d'une rue, maudissent un tyran,
ou c'est un homme obscur qui meurt en prison. »

(*Traduction de* ROGER CAILLOIS.)

LE POIDS DE LA LIBERTÉ

Il arrive à François Mauriac, depuis qu'il a rompu avec La Table Ronde *pour s'exprimer dans* L'Express *en toute liberté, de retrouver son ton des grands jours :*

Dien-Bien-Phu : nous avons connu, certes, de pires malheurs, mais aucun qui ait autant dépendu de la volonté des hommes. Pas plus que le drame de l'Afrique du Nord, celui de l'Indo-

1. Ancien nom de l'Uruguay.
2. *Espagnol*, dans le langage populaire, au XIXe siècle.

chine n'était dans la logique de l'Histoire. Il a fallu que du chef au dernier des gâte-sauces ils s'y soient dévoués avec une constance, une ténacité qui forceraient le respect, si nous avions assez la passion de l'absolu pour l'admirer jusque dans l'impéritie. Une seule circonstance atténuante : l'indifférence de l'opinion. Il eût suffi d'envoyer là-bas quatre hommes et un caporal du contingent : quel unanime coassement eût jailli, au Palais-Bourbon, de toutes les travées ! Ils se sont tus parce que l'électeur se taisait.

Et encore :

La grandeur conçoit, mais la bassesse agit. La liberté que nous préférons à tout assure le règne de ceux qui ont des appétits et l'argent, c'est-à-dire la puissance.

Mais, le plus souvent, Mauriac semble embarrassé de tant de liberté. Il tâtonne. Il use d'une éloquence curieusement ampoulée :

Lorsque les phalènes du Quai d'Orsay auront fini de brûler ce qui leur reste d'ailes...

Lorsque, portée par les désastres et par les catastrophes, la dictature à tête de bœuf, couronnée de charbons ardents qu'elle a elle-même allumés, aura disparu dans les nuées, au-dessus du cratère de Dien-Bien-Phu...

Il se répète, et parfois se contredit :

[La petite élite marocaine qu'une politique imbécile a dressée contre la France] accepterait Arafa, si Arafa obtenait du gouvernement français ce qu'a obtenu Bao Daï, et renierait Mohammed ben Youssef, si celui-ci se résignait à la co-souveraineté, qui pour eux demeure un piège.

Soit. Mais que nous disait donc Mauriac du caractère sacré du Sultan, et de « ces millions de Marocains qui, fait sans précédent, vont jusqu'à refuser de prier puisqu'ils ne peuvent plus prier en son nom » ? Il semble parfois que tous les bâtons soient bons à Mauriac pour frapper le gouvernement français. Et certes il se peut que toute colonisation soit à ses yeux un mal spirituel. En ce cas, qu'il le dise ! La politique cesserait assez vite d'être l' « embrouillamini d'erreurs et de violences » dont parle Gœthe si l'on pouvait obtenir de chaque écrivain politique qu'il s'exprimât en toute franchise.



DIVERS

Dans *La Revue de Paris* (mai), un récit d'Henri Thomas : *Histoire de Pierrot.* Dans *Les Lettres Nouvelles*, un conte d'André Dhôtel : *Comment on traverse un Arbre.*

Si l'on en croit les *Cahiers du Collège de Pataphysique* (13-14), Rabelais n'aurait été ni chrétien, ni humaniste, ni athée, ni hermétiste. Simplement pataphysicien. Suivent de savantes démonstrations.

Dans le premier numéro du *Flâneur des deux-Rives*, de belles pages d'André Breton : *Ombre non pas serpent, mais d'arbre, en fleurs.* Et divers inédits de Guillaume Apollinaire.

Les *Cahiers du Sud* consacrent un *hommage* à René Daumal, pour le dixième anniversaire de sa mort. On y lira Manuel Rainoird, Léon-Gabriel Gros, Bernard Dort et Jacques Masui.

La *Feuille Dehème*, sur laquelle Aragon appelait notre attention, est une feuille d'information quotidienne, ronéographiée, distribuée chaque matin par cyclistes. L'abonnement coûte, paraît-il, cent mille francs. On y trouve des renseignements confidentiels sur la politique et le Parlement. On y trouve aussi des moralités telles que :

> La bombe H, la grande peur qui interdit la guerre ; les relations économiques, l'immense espoir qui doit ramener la paix.

Si l'on veut.



CORRESPONDANCE

UNE LETTRE D'ANDRÉ MASSON

Dans la *N. R. F.* d'avril, j'écrivais que certaines recherche-d'Ensor (vers 1925) pouvaient nous faire songer aux récentes recherches d'André Masson ; mais j'entendais réserver la jeusnesse de Masson, sa flamme et ses possibilités de renouvellement. Un mot oublié a rendu ma phrase quelque peu ambiguë : ce qui était un éloge, Masson l'a pris pour une « condamnation ». Je le regrette d'autant plus que Masson a connu, au cours de ces dernières années, des attaques assez vives. On pouvait sans doute être inquiet de la nouvelle voie qu'il semblait prendre — des trop longues délices où il semblait se complaire. Mais il suffisait de songer à l'ensemble de son œuvre pour ne voir là qu'une transition, non pas un aboutissement.

M. A.

Cher Marcel Arland,

Je ne commente jamais une critique qui m'est défavorable. Toutefois la vôtre ne peut me laisser indifférent.

... Vous parlez de la vieillesse de Cézanne, de Renoir. Cependant ce n'est que passé 1895 que le peintre d'Aix est vraiment pris de cette fureur sacrée qui ne cessera pas de nous émerveiller. Précédant cette explosion lyrique, il y eut maintes toiles laborieuses, et parfois, au dire même de ses admirateurs les plus sûrs, non exemptes de morosité.

Quant à Renoir, un témoin de sa vie nous raconte qu'il lut, avec rage, dans La Patrie *du 23 juin 1896 (il avait cinquante-six ans), ces lignes affligeantes, signées Frantz Jourdain, à propos d'une exposition de ses toiles récentes chez Durand-Ruel : « Il eût été convenable de ne pas montrer les défaillances d'un peintre de haute valeur, dont nous suivons, depuis quelque temps, les irréparables erreurs. Ces femmes plâtreuses, ces mers de fer-blanc, etc... » Plus loin, l'auteur de l'article évoquait avec regret « le souvenir de la lumineuse et exquise peinture d'antan ».*

C'est que Renoir était entré, depuis 1880, comme vous le savez, dans sa « période aigre » (selon ses propres termes), et que cela n'avait été qu'en s'aggravant, au sentiment de beaucoup. Ce n'est que passé la soixantaine qu'il entre dans cette période de magnificence suprême que j'admire comme vous. Entre temps, il s'était mis à l'école du dessin, du modelé — d'un certain idéal classiciste.

Ne croyez-vous pas, cher Marcel Arland, qu'il puisse arriver qu'un artiste, à un moment donné, désire acquérir ce qu'il croit lui manquer ; envers et contre tout ?

Sans vouloir me comparer à ces illustres maîtres, c'est ainsi qu'il m'est arrivé de vouloir posséder une vision plus aérée, plus nuancée aussi, un parcours plus léger de la lumière, une fluidité de matière : toutes choses qui me manquaient, et aussi : toutes choses ignorées, ou méprisées, ou dédaignées des peintres contemporains. A tort ou à raison.

Incapable de renouvellement : j'espère bien que non, puisque depuis quelques mois, ma peinture est entrée dans sa voie la plus flamboyante. Pour ma récente « métamorphose », déjà passée, elle fut, à mes yeux, nécessaire...

ANDRÉ MASSON

NOTE

C'est à l'obligeance de Madame Paul Valéry ainsi que de Madame et de Monsieur Valmont — sœur et beau-frère de Gustave Fourment — que nous devons les *lettres* de Paul Valéry qu'on a pu lire plus haut.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

L'AIR DE LA MAISON

Quand vient l'hiver, sur le mont d'Arbois, au-dessus des brumes qui couvrent les vallées et sous un ciel de feu, il y a comme un énorme soulèvement de vagues pétrifiées, tout en écumes, je ne sais quoi de vierge et d'éblouissant, l'heureux début d'un monde ; alors les beaux moniteurs sveltes et blonds, dans leur costume noir, commencent à paraître sur les pentes de neige. Seigneurs de l'hiver, ils possèdent une science enviée qu'ils font miroiter en belles courbes sous les yeux du profane ; guides galants, bons conseillers, ils ont du prestige. Pour le cheval de la ferme, il y a aussi une promotion ; il va trottiner avec un collier de sonnettes dans les rues de Megève, traînant un traîneau rouge et bleu, plein de lainages.

En avril, les moniteurs retournent à la ferme ; les voici de nouveau paysans, l'allure pesante, gens qui aiment la terre, les labours, les vieux vêtements ; une surprise pour la femme qui s'est laissé prendre sur les hauteurs.

A Vozon, près de Megève, il y a une ferme nommée *Le Mazot*, où l'on donne au passant à boire et à manger ; fort peu, d'ailleurs ; mais on peut toujours s'asseoir. C'est une salle basse revêtue de boiseries, avec une cheminée surélevée comme un four de boulanger ; dès septembre, brûle un feu de bois qui réjouit les yeux. Il y a des tables étroites le long des murs, des bancs.

Le patron, un fort gaillard qui a un visage très doux, vient vous serrer la main ; il s'avance, les yeux à demi fermés, la démarche légèrement oscillante, comme sur le pont instable

d'un bateau, ajoute des bûches au brasier et vous parle un moment d'une voix monotone et caressante. C'est un déchu. Dans sa jeunesse, il était moniteur, mais il a été exclu de la noble corporation. Il est ivre, toujours. Je ne connaissais pas l'ivresse à l'état permanent, habitant l'homme prisonnier de son propre monde de fantasmagorie ; pourtant adroit, et c'est lui qui a fait les sculptures bizarres, plaquées au mur, qui s'illuminent le soir, et le faux poulailler, derrière une cloison, où l'on entend des gloussements mécaniques. Pour vous honorer, il fait marcher la radio ; la radio manipulée par un homme ivre, c'est une cacophonie ; puis il se couche dans un coin. Si l'on proteste contre le vacarme, il n'est pas content ; et il faut prendre garde à ne pas contrarier cet homme rêveur, qui semble à peine posé sur le sol. Quand il n'est pas content, il est tout de suite terrible.

Ce qui m'a retenu, la première fois, c'est l'apparition d'une femme blonde et jeune, les cheveux sur les épaules, la jupe courte, comme une petite fille, les yeux en extase et qui ne sont que lumière. Elle s'appelle Éliane ; c'est l'épouse. Elle vit dans cet enfer, avec ses deux enfants, soutenue par la foi. Tout de suite, elle m'a fait des confidences bien touchantes. Elle a une façon de parler toute biblique et ingénue pourtant.

Je suis revenu, attiré par le feu de bois et les complaintes si nobles, si poétiques d'Éliane, le mystère de ce sacrifice que je tâchais de comprendre. Je lui dis : « Pourquoi restez-vous ici ? C'est mauvais pour vos enfants. » Elle avait des raisons admirables.

Le soir, arrive la bande des déchus avec leurs femmes. Pour le patron, c'est là des frères. Chez lui, les frères boivent gratis. Éliane proteste, on est pauvre, on ne peut pas entretenir ces vauriens. Les déchus hurlent. « Il y aura un crime ici », me dit un soir, à mi-voix, un monsieur assis sur le banc, près de moi, et que j'avais remarqué quelquefois. Il paraissait s'intéresser à ces bagarres. Il connaissait la maison mieux que moi. « Non, Éliane n'est pas du tout une sainte, monsieur. Son mari ne buvait pas quand ils se sont mariés. C'était un moniteur superbe et d'une famille estimée. Éliane a tellement horripilé son mari qu'il en est venu là. Elle ne le lâchera jamais. »

Mon voisin voyait juste, je l'ai compris plus tard, mais il n'avait pas le souci du mot juste et des nuances. Dans ce mot « horripilé », il faut voir l'inextricable emmêlement de certaines natures à multiples faces, labyrinthe plein d'abîmes où se bousculent plusieurs personnages tous faux et tous vrais, sincères toujours, victimes et persécuteurs accrochés à l'être qu'ils affolent, qui est aussi leur bourreau et chez qui plus rien n'a de sens. Le mari est devenu quasiment fou sans jamais savoir pourquoi ; c'était l'air de la maison.

JACQUES CHARDONNE

IL NE FAUT PAS CRIER QUAND ON VOUS TUE

Alouette va-t'en
Je suis mort trop souvent
De tes cris éblouis
Mer Morte en Judée
Herbe des fossés
Blé désossé
Le clair de lune qu'on a cassé comme un miroir
Alouette
Va-t'en
Belle alouette morte en Galilée
Va-t'en

Mouette va-t'en
Mes lèvres de sel et de sable
N'ont ni soleil couchant
Ni poisson d'or
Pour les mourants
Mouette va-t'en

Printemps va-t'en
Les arbres en fleurs vomissent
Résines et réglisses
Printemps des nouveau-nés
Des angoissés
Des mal-aimés
Printemps va-t'en

Neige va-t'en
Neiges qui se nourrissent
De cœurs pourris

De cœurs morts-nés
Neige des lunes
Des lagunes
Neige va-t'en va-t'en

Aubépine va-t'en
Nid d'épines
Enclume de l'ongle
Que se parfume d'homicide
Le vert-galant
Va-t'en aubépine va-t'en

Couleur de l'aube va-t'en
Robe de fée
Tulle de sable et de rosée
Que ton cœur de pomme coupée
Pâlisse et que saignent
Tous tes pépins
Qu'on te coupe les mains
Reste ou va-t'en
Couleur d'aube va-t'en va-t'en

Rose va-t'en
Tes coussins crevés
Tes chevaux éventrés
Les huîtres mortes empoisonnées
Avec des perles qui tuent
Rose qu'on respire
Obus d'odeur
Tes mains percées
Tes yeux fanés
Rose reste ou va-t'en
Veine béante bouche écorchée
Rose va-t'en va-t'en

Puisqu'il y a
Le sourire d'Elsa
Plus beau que l'aube et la caille
Et la quenouille des arbres en fleurs

Va-t'en la rose clin d'œil
Va-t'en la neige morte et folle
Que tout s'en aille
Allez-vous-en allez-vous-en

***

Qui me pousse vers la source,
Fraîche fleur éclose et qui
Met son doigt sur mon épi ?
Fraîche, fraîche et douce source
Mes deux pieds n'ont pas d'abri,
Je suis fleur et me voici
Qui me baigne dans la source.

Le soleil comme une bouche
M'a longtemps baisé d'amour.
J'ai brûlé n'ayant recours
Pour apaiser cette bouche
Qu'à la fraîche, qu'à la douce,
Qu'à la source et dans son cours
Ma racine tout le jour
A baigné ma fièvre douce.

***

Il suffit de dire
Ivoire à ta peau
N'es-tu pas de cire
Entre deux roseaux

Une rouge écaille
A ta lèvre en fleur
Divinement caille
Losange ton cœur

Odeur de la mousse
Fougères en croix
La nuit toute rousse
Creuse tout le bois

De mortes cigales
Pour l'éternité
Dans les digitales
Dorment tout l'été

Il suffit de dire
Cire étoile odeur
Que déjà respire
Ton rire moqueur

Une aile prononce
Bel alléluia
Elle accroche aux ronces
Tout un hosanna

Mon cœur plein de glose
Dans cet horizon
Fait un grand trou rose
Rose rouge et rond

Des feuilles inertes
Sous de grands arceaux
Vivent toutes vertes
Dans mon blanc cerveau

Le chaume et la paille
Font craquer l'amour
Je te ferai caille
Te ferai la cour.

MARCEL-ÉTIENNE PIGNON

ENCORE LE CATCH

On devine que l'impopularité se cultive principalement par la pratique des coups irréguliers joints à une mauvaise humeur que l'arbitre intelligent se charge de faire valoir. Il y a aussi le vulgaire coefficient de binette. Certes, je pense que les organisateurs ne dédaignent pas le champion à tête sympathique, le bagarreur apollinien, le malabar ondulé, le beau casseur à pinupes, l'exquise brute à sourire magazine ; mais je crois savoir qu'ils ont un faible pour les sales gueules. Quand ils peuvent mettre au programme une authentique sale gueule en face d'un beau gosse, ils réalisent une compétition idéale, en manière de mythe. Quand je dis sale gueule, je ne blesse évidemment pas les catcheurs intelligents qui ont mis leur physionomie particulière au service de l'art, de l'éducation des foules et des intérêts supérieurs de l'ambiance. Sans parler des artistes qui savent montrer dans les feux de l'arène un facies de tueur vampirique et reprendre au vestiaire leur minois familier d'hercule angélique.

Je ne me permettrai tout de même pas de vous faire, ici, le moindre exposé sur l'art et la manière de catcher. C'est une discipline qu'on enseigne difficilement par correspondance ; je ne connais pas de bon manuel de catch et, jusqu'à présent, aucun catcheur ne m'a confessé devoir grand-chose à l'étude des textes. En vous donnant la description d'une prise, l'enchaînement de ses phases, l'étude analytique et le résumé synoptique de son exécution, le tout en style lumineux, j'aurais peur que, sur la foi de mes indications, vous n'alliez par les rues chercher querelle aux déménageurs et me rendre responsable des malheurs qui s'en suivraient.

Néanmoins, je puis vous parler impunément d'un tour que j'ai vu exécuter l'autre soir avec beaucoup de brio. Vous

ne serez pas en effet tenté de vous en servir dans le tout venant de vos bagarres quotidiennes, car il est fondé sur la ressource des cordes. Supposez, par exemple, un catcheur blond et un catcheur chauve. Le blond se précipite à reculons dans les cordes qui le renvoient avec vigueur sur le chauve, lequel va s'écrouler dans les cordes opposées où il se fait accrocher par les coudes, puis, aussi sec, attraper par la nuque, basculer, ressaisir par les pieds, reprendre à la tête, et ainsi de suite. Le catcheur blond a l'air de manœuvrer un treuil et le chauve est peu à peu serré comme une clavette de scie à bois dans ses ficelles tordues. Le nombre de tours étant jugé suffisant, le blond s'éloigne enfin d'un air dégagé comme un homme qui en a fini avec un travail fastidieux, tandis que l'autre, ayant achevé sa première période giratoire, repart dans le sens inverse sous l'action des cordes qui, finalement, le rejettent sur le tapis comme un pyjama essoré à bloc. Parfois il va tomber au delà des cordes, parmi les fauteuils, et sa chance est faible d'atterrir sur le giron d'une dame moelleuse. Ne croyez pas, je vous le répète, les petits malins qui vous affirment que les catcheurs ne se font pas de mal. Tout ce qu'on peut dire, c'est que, non sans mérite, ils essayent de ne pas se faire trop de mal ; mais la pure frime du catch est une basse légende.

« Ce qu'il y a, chez nous, disent-ils, c'est les chutes ; à la longue, on a tous la colonne vertébrale pourrie. »

Quant à l'histoire des catcheurs si bien entortillés dans leurs prises qu'il faut recourir au cric et au palan pour débarrasser le tapis d'un imbroglio provisoirement inutilisable, elle n'est pas dénuée de vérité.

Dans certaines phases de la lutte, il peut, en effet, se produire un phénomène analogue à celui que les pêcheurs à la ligne, emmêlant leur fil, appellent une perruque. Les novices commencent par tirer les bouts, serrer les nœuds, et finalement vont s'asseoir sous un saule pour procéder au démêlage rationnel. Sur le ring, en effet, nos deux lutteurs ont bien l'air de vouloir démêler quelque chose, mais on ne peut vraiment dire qu'ils soient assis sur le tapis, si on se réfère à la position assise telle qu'on la pratique ordinairement dans les nations civilisées. On ne peut pas dire non plus, à coup

sûr, qu'ils soient deux hommes, ni même affirmer qu'il y aurait là de quoi faire deux créatures viables. On se perd en conjectures. Il peut s'agir d'un polype, d'un bicéphale en dédoublement laborieux, d'une gémellité en panne, d'une dernière création de la biologie tératologique, du trésor des rebouteux, de la naissance d'un dieu hindou, d'un châtiment mythologique, d'une remise en question des rapports humains, d'une fraternité siamoise exacerbée, ou bien, tout simplement, d'une synthèse en formation. Si le catcheur n'a pas un sentiment exceptionnel de sa personnalité, une connaissance approfondie de son moi et un sens aigu de la propriété, il pratiquera sur lui-même les sévices qu'il destinait à autrui, il craindra même de renaître à la vie quotidienne avec la tête d'un autre, si ce n'est avec une fesse en trop.

Ce qui vient d'abord à l'esprit, dans ces cas-là, c'est l'image du combat prénuptial où les cerfs s'embrouillent les ramures, inextricablement, pour agoniser enfin sans cesser de s'agonir pour autant. Il n'est même pas défendu d'imaginer la biche quelque part dans le public et déjà s'alarmant d'un combat sans issue. Un vainqueur sortira-t-il jamais d'un tel micmac, d'une telle salade de jarrets, de nuques, de nombrils, d'oreilles, de vertèbres et de bourrelets abdominaux ? Il y a des secousses désespérées, des soubresauts tragiques, des contorsions, distorsions et retorsions, des tentatives d'arrachement, des râles, des souffles rageurs et des plaintes filées comme des appels nostalgiques à la douceur des siestes solitaires. C'est alors, ô surprise, qu'on voit une main rêveuse et nonchalante sortir entre une cuisse et un bouquet d'orteils, puis se poser avec précaution sur une épaule, la tâter, la reconnaître pour celle de son prochain et la tapoter gentiment, l'air de dire : « Ne nous énervons pas, fils, on en sortira », tandis que, dorloté dans une aisselle douillette, un visage turgescent, mais presque affable, reprend avec l'arbitre accroupi une vieille discussion relative à certaines ambiguïtés du règlement.

Et puis, soudain, le poudingue éclate, les membres voltigent pour retomber et s'apparier avec bonheur ; chacun sa tête et chacun ses pieds, de telle sorte que les champions se trouvent reconstitués, à peu de chose près, dans leur indi-

vidualité respective. C'est un soulagement pour tout le monde.

Tout à l'heure j'ai prononcé le mot ambiance et je n'ai pas l'habitude de fuir les mots sous prétexte qu'ils sont galvaudés. Les réunions sportives sont plus ou moins caractérisées par ce qu'on appelle l'ambiance et qu'il est difficile d'appeler autrement. Naguère on disait ambiance de ceci ou de cela ; aujourd'hui, pressés que nous sommes, nous disons ambiance, tout court. Les scrupuleux disent parfois ambiance du tonnerre, mais ambiance suffit. Non pas une ambiance, mais l'ambiance ; il y avait ou il n'y avait pas l'ambiance. Avec l'article défini, on se passe de commentaires. L'ambiance est constituée par des éléments visuels et auditifs, rarement olfactifs. Une réunion de fouteballe, par exemple, dégage sensiblement la même odeur qu'une réunion d'athlétisme, et il faut être un vieil habitué pour reconnaître, au seul nez, une ambiance de vélodrome et une ambiance de boxe. En revanche, au Cirque d'Hiver, l'odeur tenace du crottin de cheval et du fumier de lion prête aux séances de catch une ambiance unique, somptueuse, merveilleusement adéquate. Quelquefois, entre un coup de manchette et une paire de ciseaux volants, on voit un lutteur écarter les narines et humer goulûment cette odeur de fauve où il puisera, selon ses besoins, l'adresse du léopard, la force du gorille ou la grâce fugitive de l'otarie jongleuse.

C'est au Cirque d'Hiver que j'ai vu un soir la troupe de Lilliputiens attachée à l'établissement se faufiler jusqu'au bord de l'arène pour voir catcher les hommes. La salle était archicomble, mais les Lilliputiens ne tiennent pas de place et on ne discute pas leur droit à se faufiler ; ils sont discrets de nature, d'une telle discrétion, il est vrai, qu'elle ne passe pas inaperçue. Perchés çà et là, trois sur un fauteuil et deux sur un accoudoir, ils considéraient la bataille d'un œil distant, très objectif. On ne voit qu'aux nains des airs aussi blasés, hautains dirais-je. Ils étaient là, quintessence d'homme, à regarder sans passion, en témoins parfaitement détachés, le grossier combat des monstres hominiens. On aimerait avoir l'opinion des nains sur un tas de choses.

JACQUES PERRET.

LE PAYS DU NJA

Il pleuvait sur la Nouvelle Porte du Roi, le premier jour. Mais la pluie ne frappait personne. J'avais été si loin ; au delà des civilisations belge, verlainienne, irlandaise. La flache qu'ils aiment au Pays du Nja, c'est la mer elle-même ; et la pluie est liée à des soucis de navigation ; elle est un des signes de la tempête ; sans tempête, elle est fausse monnaie. La Radiophonie royale émet tour à tour les conférences sur les dangers de la prostitution, les musiques, et les pronostics de l'Office du temps.

J'observe déjà que le langage est curieux : ils ont un mot pour le temps qui passe, un autre pour le temps qu'il fait ; nous n'en avons qu'un. Ce devrait être l'inverse : le temps qui passe est pour eux plus que pour nous une suite de saisons, de vents, neiges, ensoleillements et marées ; la pluie, elle, n'est pas du temps véritable, elle ne minute rien, elle se répand et se perd, comme une très grande idée s'effiloche (c'est un drapeau de charpie ; et, quoiqu'elle puisse ainsi représenter le pays, le pays ne la reconnaît point). La pluie ne fait que picoter ou freiner le temps, et les passants remontaient minutieusement leurs montres, s'apercevaient une fois encore qu'il y allait de leur existence (la pluie est donc finalement plus profonde que la neige).

Il semble qu'elle offre toutes les ressources, la Nouvelle Porte du Roi ; que, pour avoir du Nja une idée, il suffise de s'asseoir là et de tout regarder, les piétons, les *taxas*, l'Hôtel d'Écosse et les bistrots du Nouveau Port, les grands magasins du Septentrion, la mer avancée, l'ancre de bois, la statue du chevalier, les bunkers, et de manger parmi les colombes un sandwich de couleurs acheté à la charrette. Mais non : le Pays du Nja ne se laisse pas étreindre, les chardons et les

fleurs du joli royaume ne se laissent pas bouqueter ; j'étais au delà des cultures qui croient aux panoramas.

Il est impossible d'avoir du Nja une idée. A moins de n'y pas aller voir. Mais je dis mal : si le sentiment que j'ai le dernier jour ressemble à celui que j'avais le premier, c'est par un flou strictement apparent. En fait, mon sentiment est aujourd'hui flou parce qu'il contient le Ja et le Nej (le Nja même), ou qu'il ne réussit pas à les contenir, tandis que mon sentiment hier était flou parce que nourri seulement d'apparences (et de données trop fugitives, trop fragiles : l'image d'un traîneau à clochettes, de la sirène).

Porteur d'une lettre de crédit gothique, je trouvai une banque, et la Nouvelle Porte du Roi monta encore plus haut dans mon estime. Je me chauffai au radiateur en voyant les affiches : « Bienvenue au Pays du Nja », « Le plus ancien drapeau, le plus ancien royaume ». Celle-là montrait un agent de police écartant véhicules et gens pour qu'en toute liberté traversent la chaussée quelques canards en file indienne. Je trouvai charmante une image de la démocratie qui était ambiguë ; et l'on voit sans doute à ce trait comme j'avais le cœur disposé. L'employé de la Banque des Affaires Privées parlait un français où les articulations syntaxiques avaient beaucoup de saillance, et je pensai à un paysan du Nja, nommé Nyrop, qui les avait démontées (et s'était soucié aussi des écarts de langage qu'à partir des leurs propres les hommes, d'un pays à l'autre, prêtent aux canards). Il me remit un billet de banque mal coupé, comme arraché à un album. La première chose que j'achetai fut une tasse de thé à la terrasse de la pâtisserie Stéphane.

L'atmosphère était luxueuse, calme et polie. Le garçon vêtu de blanc accourait, se pliait, et les gens se passaient exquisement des pots de crème. Ils s'efforçaient de murmurer une langue rocailleuse (dont les mots mêmes, et surtout les interjections, suffisent à l'orateur avide d'exercice), et même de la murmurer avec un peu de satisfaction (au lieu de donner l'impression, comme ils font le plus souvent, de porter de trop petites chaussures). Tout était pastiche de Paris : les jetés-battus de l'urbanité, la terrasse, et l'architecture du proche Théâtre royal ; et je me serais cru script-boy dans un

Paris de Californie s'il n'y avait eu en plein milieu un brasero, et sur chaque table une bougie-tempête (et si mon voisin de droite n'avait brusquement mis de la véhémence à appeler le garçon). Par les défauts du décor je me liais au Pays du Nja. Je compris plus tard comme le rôle que jouaient ici ces gens-là était pénible : rompus à dissimuler leur profonde indifférence sous les trente-six tics de l'alacrité, il s'agissait ici pour eux de la dissimuler sous une indifférence qui, jouée, devait paraître jouée : qui devait porter quelques traces de contenance et de dissimulation (et, surtout, de dissimuler leur alimentation en même temps que leur anorexie). Mais la sirène était assise non loin, qui secouait ses boucles blondes comme au fond de moi les traîneaux les clochettes. Elle lisait un journal épais, ou plutôt jouait à le plier et le déplier (pour que son existence m'apparût sans que je l'attribue au fait qu'elle était là, assise sous la tente, et ne faisant rien). Je ne lisais pas, mais le garçon avait, de son plein gré, déposé sur ma table *Le Figaro*. Ainsi trahi (et sans doute par le dénouement de ma cravate), mais ne trouvant pas de terrain plus solide, je me renfrognai et entrepris de m'en aller. Une difficulté de langue fit se mouvoir la fille ; elle me procura un hôtel et je m'étonnai qu'elle ne s'arrêtât pas devant la porte. Étais-je dans une démocratie si policée qu'elle comprît une brigade volante de sirènes ? Je voulus m'engager avec elle sur les escaliers, mais quelques garçons vêtus de noir nous contraignirent, par une manœuvre urbaine, à user de l'ascenseur pourpre et or. Une soubrette m'apporta un calepin d'adresses utiles sur quoi mon nom avait été calligraphié. Catherine était heureuse d'être dans une chambre d'hôtel, c'est-à-dire de participer un peu à la vie étrangère, et dans son pays même heureuse de m'aider, de dire en mon nom « merci » à la soubrette et d'exiger que l'encrier du *chatol* fût pourvu d'encre. Je fus comme humilié d'avoir cru qu'une pensée coupable l'avait habitée et d'en avoir ainsi nourri moi-même une. Dans le mois qui suivit, elle fit cent fois demi-tour devant les escaliers, devant l'ascenseur, et même devant la porte : je mis donc peu de temps à découvrir qu'elle portait la housse sous le naturel ; ce qui me renversa.

La Société de diffusion du Nja me reçut à déjeuner ; je me

trouvai seul, dans un immense restaurant, avec quelques douzaines de vieillards, et nous parlâmes beaucoup de la nécessité des échanges d'ordre culturel. J'étalai mon intention d'établir un dictionnaire nja-français et français-nja, ce qui me valut nombre de vivats. Oui, je caressais une telle velléité; j'allais passer un an de ma vie à ficher des verbes. J'ignorais 1° que la langue nja évolue d'une minute à l'autre ; 2° qu'il n'existe pas de « dictionnaire » nja nja, l'acception des mots, comme leur traitement, étant laissée au bon vouloir du peuple. Les vieillards, il est vrai, avaient des idées fixes qui les sauvaient de la contradiction. J'avais en face de moi un Julien Benda qui concevait le Nja comme une Icarie du bon sens, la France comme une Westerplatte du romantisme : ce brave homme organisait la culture sur un conflit (à peine dialectique) du peigne et de l'hirsute. Il est étrange, me dit-il encore, que Kierkegaard ne soit pas né chez vous, Descartes ici. Il regardait, ce disant, ma cravate encore dénouée, la considérant comme l'insigne d'une culture. La sienne était parfaite. Nous décidâmes de fonder une revue nja-française, et la baptisâmes tout de go : *L'Échange*.

Nous nous promenâmes à travers la capitale, et autour, Catherine et moi. L'automne était admirable. Je me souviens surtout de la Longue Ligne, qui est une avenue qui longe la mer. Un soir, nous assistâmes au déchargement d'un navire. Mais nous ne voyions pas grand'chose, sous le brouillard une masse clandestine. Les caisses faisaient un bruit sourd, en tombant ; et, chaque fois qu'en tombait une, criait un marin. Plus loin se plaignaient d'autres navires ; près de moi Catherine me glissait des mots incompréhensibles, faisait des gammes de nuances tout en me laissant prendre des couleurs, dans ce monde échancré, terne, où les saccades devenaient comme molles, parmi cette symphonie fatiguée mais fraîche, dont la palpitation était plusieurs fois voilée (comme une pièce atonale que j'entendis l'hiver suivant avec elle et qui me fit penser à une danse chinoise, alors qu'elle était la description de cette soirée-là). Nous nous assîmes sur un banc, et un peu de sauvagerie donna un autre sens au spectacle (je note que notre « spectacle » est devenu en nja un désordre de bruits). Ou plutôt : le spectacle se coucha comme près du feu

un chien trempé. Il faut dire aussi que cette scène tenait pour Catherine d'un poème de Baudelaire (elle m'en assura plus tard), parce qu'elle pensait encore que tous mes gestes amoureux étaient mus par la *Franske Litteratur* ; tandis que, devinant les problèmes à quoi s'ouvrait généralement Catherine lorsqu'elle cédait aux gestes, la scène tenait pour moi d'une expérience d'ontologie. Un tel malentendu laisse croire que nous nous aimions. Elle était couchée sur un divan et agitait avec l'univers, harmonieusement, de sonores bijoux, tandis que je la voyais sur un grabat, aux prises avec le Ja, le Nej et le Nja. Je compris pourtant qu'elle ne portait de housse, sous le sourire, que dans les lieux fermés (où l'univers ne peut être ouvert que de l'intérieur). Ici, elle avait le visage grave (ce qui explique aussi qu'il me parut être la couverture d'un traité de morale), le sourire craqué. Sans doute étais-je, malgré ses allégations françaises, l'officiant de la mer, du ciel et des étoiles ; elle s'ouvrait à l'ensemble et donc ne s'ouvrait pas à moi ; il est plus difficile de s'ouvrir à une chambre. Puis nous atteignîmes une estacade, et nous nous trouvâmes tout à fait échappés, au bout, sur un atoll de bois, la mer plus authentique, presque furieuse, claquante, et enfin dépourvue de toute signification nautique ; le bruit avait perdu en efficacité ce qu'il avait gagné en puissance ; mais les à-coups des phares remplaçaient les chutes des caisses et les exclamations des marins. Un panneau, cependant, portait le mot « Ville » et une flèche. Mais, comme nous regardions la rampe sur laquelle les passants avaient gravé leurs noms (ce qui me fit de la peine), nous aperçûmes une araignée et je l'écrasai (comme pour prouver encore que j'étais solide). Voilà qui mit fin aux embrassades, aux va-et-vient. Le bout de massepain que, sur le chemin du retour, j'offris à mon amie ne rompit pas la glace. Elle se taisait ; puis elle s'étonna que moi si sensible... Elle alla jusqu'à en rêver, mais, dans son rêve, étant écrasée par l'araignée innocente, me fit grief de ce retournement même.

CHRISTIAN DOTREMONT

TEXTES

Voici trois petits textes inédits de Réaumur. J'ai choisi, parmi les lettres de ce savant, celles qui m'ont paru offrir la meilleure expression d'une activité débordante et diverse. Quant à la page relative à l'instinct maternel des araignées, elle complète heureusement les documents que nous possédions déjà.

JEAN TORLAIS

ARAIGNÉES [1]

11 juin 1731.

J'ai plus d'une fois fait remarquer la tendresse admirable qu'elles ont pour leurs œufs et pour leurs petits. Celle qui porte ses œufs à son derrière et ensuite ses petits sur son dos en fournit une preuve singulière [2]. Les araignées qui renferment le paquet de leurs œufs dans une feuille qu'elles ont pliée donnent une preuve de leur attachement pour leurs œufs aussi convaincante et, quoyqu'elle semble moins digne d'être remarquée, elle le mérite pourtant. Toutes ces araignées

1. Archives de l'Académie des Sciences de Paris. Ms. de la main de Réaumur.

2. Les Lycosides. Il s'agit ici probablement du genre *Pardosa*. Ces araignées vagabondes traînent, attaché à leur filière, le cocon, minuscule boule de soie, tout le temps que dure le développement des œufs. Lorsque les petits sont près d'éclore, la mère s'arrête et attend qu'ils sortent du cocon. A ce moment, au lieu de se disperser, ils se précipitent sur son dos et s'y agrippent. Ce besoin de porter et d'être portés n'est d'ailleurs que physique et dépourvu de toute sollicitude. Si on déloge les petites araignées, la mère ne les attend pas, et elles doivent s'arranger comme elles peuvent pour regrimper sur leur monture.

n'abandonnent point leurs œufs jusques à ce qu'ils soient éclos. Il semble qu'elles reste(nt) auprès ou dessus pour les couver. Mais une observation que j'ai faite prouve que c'est principalement pour les défendre. Entre les espèces qui cachent leurs œufs dans une feuille pliée, il y en a une assez grosse, toute grise. J'ai trouvé des paquets d'œufs de celle-cy sur différentes sortes de feuilles. J'en ai trouvé beaucoup sur celles de la Grande Consoude, j'en ai trouvé sur celles du Rosier. J'ai arraché de ces feuilles de leur plante, que j'ai emportées. Quoique l'araignée soit un insecte assez farouche, elle se laisse transporter avec ses œufs. Elle ne les abandonne point.

RÉAUMUR

A Monsieur CRAMER, professeur en philosophie à Genève[1].

Paris, le 31 décembre 1730.

Je ne laisserai pas finir l'année, monsieur, sans vous faire les remerciements que je vous dois depuis si longtemps de la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire. Elle m'auroit été extrêmement agréable par elle-même, la main qui me la présenta me la fit recevoir encore avec plus de plaisir. Les observations que vous y avez mises sur l'ordre des couleurs qui ornent le ciel après que le soleil est couché, sur celui dans lequel elles se répètent du côté opposé et les raisons que vous rendez de leur arrangement dans le sistème de M. Newton me parurent telles qu'elles plairoient sûrement à l'Académie ; je m'étois proposé de les lui communiquer avant de vous faire réponse et c'est ce qui m'a conduit insensiblement à la différer au delà de ce que j'aurois du. Le peu d'assemblées qui nous restoit alors, avant les vacances, ne me permit pas d'y trouver place ; et depuis les vacances, nos assemblées ont été si

1. Bibliothèque publique et universitaire de Genève, ms. 737.

remplies par des académiciens pressés de lire avant la fin de l'année que je ne suis point encore parvenu à faire l'usage de vos observations que je m'étois promis. Elles ne m'en paroissent que plus curieuses pour être sur un objet qui est tous les jours sous nos yeux. Les observations nouvelles, faites sur les sujets les plus communs, sont à mon sens celles qui montrent le plus de sagacité dans l'observateur. Elles prouvent qu'il a scu voir ce que mille et mille autres auroient pu voir et qu'ils n'ont vu. D'ailleurs les raisons que vous rendez de la disposition des couleurs que vous avez observées sont aussi satisfaisantes qu'on les puisse désirer.

J'aurois reconnu monsieur votre frère par la grande ressemblance extérieure qu'il a avec vous. Il ne vous ressemble pas moins par l'aimable douceur de son caractère et par sa politesse. Je vous avouerai pourtant que j'ai à me plaindre de lui. Comme je l'ai eu, monsieur, à me plaindre de vous, c'est qu'il ne me fournit aucune occasion de lui être bon à quelque chose ; je souhaiterois extrêmement en avoir de vous prouver dans le cours de l'année que nous allons commencer, l'étendue de l'estime et de l'attachement avec lequel j'ai l'honneur d'être, monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

DE RÉAUMUR

A Monsieur BAUX, docteur en médecine à Nismes [1].

Paris, le 2 novembre 1744.

La peine, monsieur, que vous vous estes donnée de faire un catalogue des oiseaux de votre pays, qui vous sont connus, me prouve bien qu'il ne tiendra pas à vous que vous ne contribuiez à augmenter ma collection. J'ai extrait sur une feuille ci-jointe ceux de ce catalogue qui me manquent. Je scais qu'il n'y a que certaines

1. Bibliothèque de Nîmes, ms. 359 II.

circonstances qui en puissent procurer quelques uns de ceux de cette liste ; qu'il faut des hazards qu'on n'est pas maître de faire naître. Aussi ne m'attendai-je pas que vous m'envoyiés tous ceux qui y sont nommés ni qu'il vous soit possible peut-être d'en recevoir bientôt même de ceux qui sont les moins rares chez vous. Tout ce que je souhaite c'est que vous profitiez des occasions qui vous les offriront ; et surtout que vous les attendiez patiemment ; lorsqu'ils vous paroitront pas assés frais pour arriver sains ici, il y a une manière forte de les conserver, c'est de les laisser tremper pendant quelques jours dans l'eau de vie ou même dans le vinaigre et ne les retirer qu'un jour avant de les faire partir, de les bien essuier après qu'ils sont sortis de la liqueur et de coucher leurs plumes comme il est aisé de juger qu'elles demandent à l'être. L'oiseau sera ensuite mis dans une boiste où il sera retenu fixe par de la filasse, du foin fin, ou par quelque autre matière molle. Mon adresse sera mise immédiatement sur la boiste ; et sur l'enveloppe de celle-ci on mettra une seconde adresse à M. le comte d'Onsembray de l'Académie royale des Sciences, au moyen de quoy la boiste me parviendra par la poste sans qu'il m'en coûte de port.

Les expériences que vous avez faites avec le thermomètre étoient le moyen le plus sûr de vous convaincre que le degré de chaleur des puits doit varier selon qu'ils sont plus ou moins en état de recevoir celle de l'air, par leur position. Vous en avez très bien conclu qu'on ne doit pouvoir attribuer le degré de fraîcheur de certains puits à des sels qui ne scauroient par eux-mêmes y produire un froid durable et qui ne s'y trouvent qu'en très petite quantité.

J'ai l'honneur d'être avec une véritable estime et un parfait attachement, monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

DE RÉAUMUR

TABLE DES MATIÈRES

contenues dans

le tome III (janvier-juin 1954)

FRANCE ERMIN

ALAIN ROBBE-GRILLET

ARMAND ROBIN

HENRI-PIERRE ROCHÉ

ALFRED ROULIN

GUY-NOËL ROUSSEAU

DENIS SAURAT

BORIS DE SCHLOEZER

ALBERT-MARIE SCHMIDT

MARINA SCRIABINE

HANS SELYE

RENÉ DE SOLIER

JACQUES STERNBERG

Imp. CRÉTÉ, Corbeil-Essonnes - Nº d'édition 4301 - Dépôt légal : 2e trim. 1954.
Imprimé en France - Rédacteurs en chef : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.